DC 263

7b
86-B
21566

# LE VIRGILE DU VATICAN
## ET SES PEINTURES

PAR

M. PIERRE DE NOLHAC
CONSERVATEUR DU MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES

TIRÉ DES NOTICES ET EXTRAITS DES MANUSCRITS
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ET AUTRES BIBLIOTHÈQUES
TOME XXXV, 2e PARTIE

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, RUE DE LILLE, 11

M DCCC XCVII

# TIRAGES À PART

DES

# PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

EN VENTE

À LA LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, RUE DE LILLE, 11, À PARIS.

AMÉLINEAU (É.). Notice des manuscrits coptes de la Bibliothèque nationale renfermant des textes bilingues du Nouveau Testament, avec six planches (1895)..... 4 fr. 70

BABIN (C.). Rapport sur les fouilles de M. Schliemann à Hissarlik (Troie), avec deux planches (1892)..... 2 fr.

BARTHÉLEMY (A. DE). Note sur l'origine de la monnaie tournois (1896)..... 0 fr. 80

BERGER (S.). Notice sur quelques textes latins inédits de l'Ancien Testament (1893). 1 fr. 70

— Un ancien texte latin des Actes des Apôtres, retrouvé dans un manuscrit provenant de Perpignan (1895)..... 2 fr.

DELISLE (L.). Notice sur un psautier latin-français du XII^e siècle (ms. latin 1670 des nouvelles acquisitions de la Bibliothèque nationale), avec fac-similé (1891)..... 1 fr. 10

— Anciennes traductions françaises du traité de Pétrarque *sur les remèdes de l'une et l'autre fortune* (1891)..... 1 fr. 40

— Notice sur la chronique d'un anonyme de Béthune du temps de Philippe Auguste (1891). 1 fr. 70

— Fragments inédits de l'histoire de Louis XI par Thomas Basin, tirés d'un manuscrit de Goettingue, avec trois planches (1893)..... 2 fr. 60

— Notice sur les sept psaumes allégorisés de Christine de Pisan (1896)..... 0 fr. 80

— Notice sur les manuscrits originaux d'Adémar de Chabannes, avec six planches (1896). 6 fr. 50

— Notice sur la chronique d'un dominicain de Parme, avec fac-similé (1896)..... 2 fr.

— Notice sur un livre annoté par Pétrarque (ms. latin 2201 de la Bibliothèque nationale), avec deux planches (1896)..... 1 fr. 70

DELOCHE (M.). Saint-Remy de Provence au moyen âge, avec deux cartes (1892).... 4 fr. 40

— De la signification des mots *pax* et *honor* sur les monnaies béarnaises et du *s* barré sur des jetons de souverains du Béarn (1893)..... 1 fr. 10

— Le port des anneaux dans l'antiquité et dans les premiers siècles du moyen âge (1896). 4 fr. 40

— Des indices de l'occupation par les Ligures de la région qui fut plus tard appelée la Gaule..... 0 fr. 80

FOUCART (P.). Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Éleusis (1895).. 3 fr. 50

FUNCK-BRENTANO (Fr.). Mémoire sur la bataille de Courtrai (11 juillet 1302) et les chroniqueurs qui en ont traité, pour servir à l'historiographie du règne de Philippe le Bel (1891)..... 4 fr. 40

(*Voir la suite page 3.*)

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/levirgileduvatic00nolh

# LE VIRGILE DU VATICAN

## ET SES PEINTURES

# LE VIRGILE DU VATICAN

## ET SES PEINTURES

PAR

M. PIERRE DE NOLHAC

TIRÉ DES NOTICES ET EXTRAITS DES MANUSCRITS
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ET AUTRES BIBLIOTHÈQUES
TOME XXXV, 2e PARTIE

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, RUE DE LILLE, 11

M DCCC CXVII

# LE VIRGILE DU VATICAN

## ET SES PEINTURES.

Il est peu de manuscrits aussi célèbres que le « Virgile du Vatican »; mais, si l'on a souvent parlé de ces fragments et des peintures qui les accompagnent, il n'en existe nulle part une étude d'ensemble ou une complète description. Nous réunissons dans ce travail quelques observations qui pourront aider à des recherches définitives, surtout lorsque le manuscrit entier aura été mis, par les procédés de reproduction directe, sous les yeux des paléographes et des archéologues. Elles offriront peut-être, dès à présent, quelque utilité à l'histoire du texte de Virgile et à celle de la librairie dans l'antiquité.

### I

### ÉTUDE PALÉOGRAPHIQUE.

Parmi le petit nombre de manuscrits en lettres capitales qui nous ont été conservés, sept contiennent les œuvres de Virgile en totalité ou en fragments. Des fac-similés de l'écriture des principaux de ces manuscrits ont été plusieurs fois donnés, et on en prendra une idée d'ensemble dans les *Exempla* de Zangemeister et Wattenbach, dans les *Prolegomena* de Ribbeck, ou mieux encore dans la livraison consacrée à Virgile de la *Paléographie des classiques latins* de Chatelain. Si l'on veut essayer d'établir un classement chronologique rigoureux entre ces divers manuscrits, on se heurte à une des plus importantes et des plus obscures questions de la paléographie latine.

Sans entrer dans une classification complète au point de vue paléographique, on peut, il est vrai, par les particularités de l'alphabet, distinguer trois groupes dans la série : A. *Palatinus, Romanus;* B. *Dionysianus* (*Augusteus, Schedae, Puteanae*), *Sangallensis;* C. *Vaticanus, Mediceus, Veronensis.* Mais les caractères généraux sont les mêmes dans ces manuscrits, et les observations par lesquelles on tente de les différencier et de les dater ne tardent pas à paraître insuffisantes. Quant à trouver dans les inscriptions des comparaisons propres à fixer avec précision l'âge des alphabets de manuscrits, on sait qu'il n'y faut guère songer. Les inscriptions ne seront jamais que d'un médiocre secours, les moyens matériels d'écrire sur la pierre et sur le parchemin étant trop absolument différents et chacun des deux alphabets s'étant, dans une certaine mesure, développé isolément. En supposant même qu'il y ait eu dans les deux paléographies un développement à peu près parallèle, on pourra tirer quelque chose des sigles des inscriptions, presque rien de la forme des lettres. La même forme a persisté dans les inscriptions pendant des siècles. De même, les alphabets les plus divers s'y sont trouvés employés à la même époque. D'une province, d'une ville à l'autre, les usages des lapicides différaient. G.-B. de Rossi reconnaissait, à l'inspection des caractères, les inscriptions gravées à Ostie des inscriptions gravées à Rome; il faisait même une différence entre celles de Porto et celles d'Ostie. Cet exemple montre à quel point les comparaisons épigraphiques, qui semblent au premier abord promettre au paléographe des renseignements précis, sont destinées à demeurer stériles.

On aimerait à croire, avec Zangemeister, que le groupe A des manuscrits virgiliens est le plus ancien, à cause de la conformité de ses caractères avec ceux des *graffiti* de Pompéi et des papyrus d'Herculanum. Il paraît, en effet, que l'on doit trouver là des éléments de comparaison plus solides que dans les inscriptions gravées. Mais l'examen intrinsèque du *Romanus,* fait par Ribbeck, montre que le texte a été écrit à une époque où le latin était extrêmement corrompu, et les peintures qui l'accompagnent sont trop barbares pour qu'on puisse le placer même aux derniers temps de l'Empire romain [1]. Le groupe B

[1] Ce manuscrit, qui est aussi à la Bibliothèque Vaticane (*Vat.* 3867) et que nous croirions volontiers contemporain de la renaissance carolingienne, a été sans cesse confondu avec le *Vaticanus,* objet de notre travail (*Vat.* 3225). On retrouve la confusion dans les meilleurs ouvrages d'archéologie. Il importe de rectifier ici une fois de plus cette erreur, qui

a été mis à un très haut rang par Pertz, puisqu'il fait remonter les fragments du *Dionysianus*[1] au siècle même d'Auguste. Le genre de fautes contenues dans le manuscrit est plutôt contraire à cette hypothèse; il faut remarquer aussi que les lettres initiales des pages sont très grandes et coloriées, ce qui invite à placer le manuscrit dans les derniers rangs chronologiques de ceux dont il est ici question. Reste le groupe C, auquel paraissent se rattacher le plus grand nombre de manuscrits en capitales, le *Bembinus* de Térence, les fragments du Juvénal du Vatican, le palimpseste ambrosien de Plaute, etc. Il est encore impossible d'affirmer que ce soit le plus ancien, et il faut voir sans doute, dans les différences d'écriture que présentent ces groupes de manuscrits, des variétés d'école ou de région, plutôt que des distinctions d'époque. Dans tous les cas, il ne semble pas qu'on puisse placer avant le IVe siècle l'un ou l'autre des manuscrits de Virgile. Ribbeck fait remarquer les traces d'ignorance et de corruption de la langue qu'on retrouve chez tous les copistes, et ce sont précisément les plus beaux qu'il rapporte au dernier âge. Les hypothèses plus précises qu'on a émises sur la date des manuscrits en capitales n'ont du reste guère plus de valeur les unes que les autres et ne reposent pas sur des observations certaines[2] : *De eorum et characteribus et aetate vagis huc usque potius opinionibus quam certis rationibus judicari solere inter omnes constat*[3]. Un travail complet sur cette écriture manquera donc longtemps encore. En attendant,

mêle, sous le nom commun de « Virgile du Vatican », des miniatures d'époque et de valeur fort différentes. Le portrait de Virgile, par exemple, la scène de la grotte abritant Enée et Didon, et d'autres morceaux connus appartiennent au *Romanus* et non au *Vaticanus*.

(1) *Vat.* 3256 (*Augusteus* de Pertz). Consulter la livraison cinquième de la *Paléographie* de M. Émile Chatelain (Paris, 1887), où des dates tout à fait approximatives sont indiquées avec des points d'interrogation. De substantielles notices résument, sur chaque manuscrit, l'état de la question et la bibliographie.

(2) Il faut faire une exception pour le *Pradenee* de Paris, dont M. Léopold Delisle a déterminé la date approximative, mais surtout par des raisons étrangères à la pure paléographie (*Bibl. de l'École des chartes*, t. XXVIII, 1867, p. 296-303). Le *Mehiceas* de Virgile ne paraît pas être postérieur à 494, année du consulat de Turcius Rufius Apronianus Asterius (Ribbeck, *Proleg. ad Verg.*, p. 222; Chatelain, *Paléogr.*, p. 18).

(3) Zangemeister et Wattenbach, *Exempla cod. lat. majascalis litteris scr.*, Heidelberg 1876; préface. Cf. parmi les plus récents travaux, outre celui de M. Max Hoffmann cité plus loin, ceux de M. G. Studemund, *T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae*, Berlin, 1889, et de M. Edmund Hauler, *Palaeographisches... zum Bembinus der Terenz*, dans les *Wiener Studien*, XI, 1889, p. 268-287.

prenons garde d'encourir la condamnation portée par M. Mommsen contre quiconque se permettrait de dater les manuscrits en capitales [1].

Doit-on cependant renoncer à travailler sur une question destinée peut-être à rester toujours obscure? Nous ne le croyons pas. Si, dans l'état actuel des observations faites, les paléographes les plus expérimentés confessent leur impuissance, il n'est pas impossible que des études extrêmement minutieuses, par de petits faits scrupuleusement établis, ne puissent, un jour venu, amener quelque résultat d'ensemble. C'est ce qui a déterminé à relever certaines particularités du *Vaticanus*, bien qu'on n'y trouve rien, jusqu'à présent, de nature à fixer sur son origine. Nous avions espéré être plus heureux du côté des peintures qui accompagnent le texte de Virgile; mais on verra, dans l'étude qui leur est consacrée, combien sont fugitifs les indices de date qu'elles peuvent fournir.

Le Virgile du Vatican (*Vat. lat.* 3225) est exposé dans la grande salle de la Bibliothèque Vaticane, dans la même vitrine que le *Codex Romanus* de Virgile et les grands feuillets du *Codex Dionysianus*. Il a été relié en maroquin rouge sous Pie IX, de qui il porte les armes avec celles du cardinal Pitra. Il se compose de 75 feuillets en parchemin (larg. 295 mill., haut. 318 à 320 mill.). A ces feuillets en est venu s'adjoindre un 76e, de format plus petit, qui provient du *Codex Mediceus* et dont il n'y a pas ici à tenir compte [2]. Le texte est interrompu par cinquante miniatures de diverses dimensions et un certain nombre de blancs. Le manuscrit ne comprend qu'une partie de l'œuvre de Virgile. Les fragments s'étendent, avec de nombreuses lacunes, de *Georg.* III, 1, à *Aen.* XI, 895, et comptent en tout 2,147 vers. La mutilation est très ancienne, car le fol. I et le fol. LXXV portent des traces particulières d'usure et

[1] La question n'a donc pas beaucoup avancé depuis Niebuhr, qui s'écriait en 1820 : « . . . Quippe qui probe sciam quam lubrica sit fallaxque haec tota de antiquitate antiquissimorum codicum ratio » (*M. T. Ciceronis orationum . . . fragmenta, T. Livii lib. XCI fragmentum . . . ex membranis bibl. Vatic. edita*, Rome, 1820, p. 20).

[2] Le *Mediceus*, avant de passer dans la bibliothèque des grands-ducs, avait appartenu au cardinal Rodolfo de Carpi, mort à Rome en 1564. Bandini en fait l'histoire (*Catal. cod. lat. Bibl. Med. Laurent.*, t. II, col. 283 et suiv.); elle a été rectifiée dans la *Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887, p. 272-273. Le feuillet adjoint au manuscrit de Rome aura été probablement soustrait au *Mediceus* au moment où le grand-duc de Toscane l'a acquis pour la Laurentienne. Cf. Max. Hoffmann, *Der Codex Mediceus* (pl. XXXIX, n° 1) *des Virgilius*, Berlin, 1889, p. VII.

de frottement; on ne peut douter qu'ils n'aient été, pendant des siècles, la véritable couverture du manuscrit. En beaucoup d'endroits le parchemin a été fortifié et remplacé par du parchemin moderne. Presque tous les feuillets ont été montés sur onglets[1]. Au moment où cette réparation a été faite, le manuscrit devait être en si mauvais état que presque tous les feuillets devaient être séparés les uns des autres. Cependant quelques-uns sont encore unis et ont servi pour guider et contrôler la restitution tentée plus loin de l'état primitif du manuscrit. Nous avons un cahier de feuillets adhérents composé ainsi : XXXIX-XLII, XL-XLI, et un autre : LX-LXIII, LXI-LXII.

Le manuscrit a été rogné dans la marge supérieure et peut-être aussi dans les autres, à une époque qu'on ne peut préciser[2]. Il portait des titres courants sur les rectos. Ces titres étaient de première main, comme ceux du *Bembinus* de Térence et d'une partie du *Prudence* de Paris. Nous en avons trouvé la trace en trois endroits : au fol. XXXV, où le bas des lettres et des chiffres permet de restituer LIB IIII, et aux fol. LXXI et LXXII, où l'on ne voit que le bas des lettres LIB. Il n'y a plus, en revanche, aucune indication de quaternions. Au bas du recto du fol. XL, on recueille seulement la précieuse indication « 100 fol. », en minuscule du XIII^e siècle, contemporaine d'une époque où le manuscrit n'avait pas encore subi toutes ses mutilations.

La page normale, sans miniature et sans blanc, contient 21 vers. Le manuscrit a été partout réglé à la pointe sèche, à raison de 21 lignes à la page, séparées par un intervalle de 7 millimètres. Sur quelques feuillets, l'espacement des lignes a été marqué par des points perçants. Les 21 lignes horizontales dépassent les lignes verticales, qui ont été faites en second lieu pour limiter la marge droite et la marge gauche. Elles servent toutes également à circonscrire le cadre de la peinture, quand il y en a sur la page. Les traits à la pointe sont extrêmement légers et sont à peine sensibles de l'autre côté de la page, sauf dans le très petit nombre de cas où le parchemin est un peu plus

[1] Dans son état actuel, le Virgile comprend : 1 cahier de 2 feuillets (I II), 14 cahiers de 4 feuillets (III-LVIII), 1 cahier de 6 feuillets (LIX-LXIV), 2 cahiers de 4 feuillets (LXV-LXXII), 1 feuillet isolé (LXXIII) rattaché au feuillet du *Mediceus*, 1 cahier de 2 feuillets (LXXIV-LXXV). Ce groupement est absolument arbitraire et n'a pas d'utilité pour retrouver le groupement primitif.

[2] La dernière rognure n'est peut être pas bien ancienne, puisqu'on a mutilé çà et là une pagination en chiffres romains, conservée en certains endroits et qui est assurément du XVI^e siècle.

mince. Il est à remarquer que le peintre ne se servait pas de ces lignes, pour se guider, quand il avait à tracer des lignes horizontales au milieu d'une peinture; le fond une fois posé les faisait disparaître entièrement. Le parchemin était préparé d'avance et n'était pas réglé à mesure du travail. En effet, le fol. XXIII ne contient de texte d'aucun côté et porte seulement une grande peinture au recto; il est cependant réglé comme les autres.

L'encre n'a pas partout la même teinte; certains rectos sont d'une encre assez brune et parfaitement nette, tandis que le verso a beaucoup pâli[1]. En plusieurs endroits, l'encre a rongé le parchemin et les lettres semblent découpées à jour. Du fol. I au fol. V, tous les mots voisins de la marge extérieure, et formant le tiers environ de chaque vers, ont été à peu près effacés. C'est une main très moderne qui a placé quelques traits d'encre noire dans ce qu'elle a cru reconnaître pour l'ancien tracé[2]. Le vermillon apparaît trois fois au début des livres. Nous n'avons qu'un seul début de livre des *Géorgiques* (III); le premier vers est écrit au vermillon. Dans les livres de l'*Énéide* (III, IV), les trois premiers vers offrent cette distinction, la seule du reste qui se trouve au début des livres.

Le manuscrit est d'une seule main. Les doutes qui peuvent s'élever à l'occasion de l'étude des peintures ne résistent pas à une confrontation complète, page par page, des principales lettres. Quoiqu'il y ait quelques pages écrites avec plus ou moins de soin ou avec une plume un peu différente, les particularités propres à retenir l'attention sont identiques dans tout le manuscrit; et, si nous établissons plus loin qu'il est composé de trois parties, cette division repose uniquement sur les peintures; l'écriture permet d'affirmer qu'il n'y a eu qu'un seul copiste. On s'en convaincra par les exemples qui vont suivre et que nous avons pris soin de choisir dans les diverses parties.

[1] Des encres un peu diverses ont été employées dans la même page : folio XXXVII, vers la fin du vers *Aen.* III, 458, on constate au premier coup d'œil un de ces changements.

[2] Les pages qui ont le plus souffert et qui ont été retouchées comme je l'indique sont les suivantes : fol. I v°, II v°, III v°, IV v°, V r°, VI r°, IX r°, XXII r°, XXVIII v°, XXIX r°, XXX r°, XLIII r°, LXXIV v°, LXXV v°. La plus maltraitée est le recto du fol. XI, où beaucoup de lectures sont douteuses.

ALPHABET.

L'alphabet du *Vaticanus* a les plus grandes affinités avec celui du *Mediceus*, qui est tracé toutefois en plus petit caractère et d'un instrument plus délié [1]. La lourdeur relative du caractère est peut-être un fait imputable à l'école à laquelle appartenait le copiste ; elle n'indique pas nécessairement un âge inférieur du manuscrit. Ce qui peut l'indiquer davantage, c'est la rencontre, dans les mêmes pages, d'un double alphabet, un tel fait devant peut-être être rapporté à une époque où l'imitation paléographique était déjà à la mode : le copiste s'efforçait d'imiter l'alphabet du manuscrit qu'il avait sous les yeux, ce qui lui était d'autant plus facile qu'il ne s'éloignait pas sensiblement de celui de son temps ; mais certaines lettres, dont la forme s'était déjà modifiée dans l'usage courant, se rencontraient par moments sous sa plume et dénotent la différence des temps. On ne peut affirmer la coexistence de deux formes de lettres absolument différentes que pour G et Q, où les petits traits qui servent de caractéristique aux lettres ont des directions opposées ; mais on va trouver plusieurs autres variétés d'une même forme, qui ne se rencontreraient pas dans une écriture présentant une rigoureuse uniformité.

Les lettres qui donnent lieu à des remarques sont les suivantes :

Le jambage léger de A commence quelquefois bien après le jambage plein, et, dans ce cas, le retour du petit trait inférieur qui le termine rapproche la lettre de la forme de A oncial.

La boucle supérieure de B est presque toujours beaucoup moins développée que l'autre, qui est souvent énorme. Quelquefois, au contraire, les deux boucles sont presque égales. B ne dépasse pas la ligne [2].

E n'est autre chose qu'un I dont on a un peu accusé la barre inférieure et auquel on a ajouté un trait en haut et au centre, ce dernier très léger [3].

(1) Voir l'écriture du *Mediceus* dans le travail précédemment cité de M. Max. Hoffmann, p. x-xiv.

(2) L'exemple de B dépassant la ligne du fol. LXIV (donné par Zangemeister) est produit par une correction de première main.

(3) E a une tendance à s'arrondir par le bas, en supprimant le trait horizontal (fol. XXI, *Aen.* II, 440). — En beaucoup d'endroits, un reviseur moderne (peut-être très moderne), trouvant insuffisante pour la lecture les traits supérieurs de E, F, T, les a allongés et lancés vers le haut. Le fol. XXX, par exemple, est surchargé de ces additions.



IMPRIMERIE NATIONALE

F n'est pas plus large que E et se compose des mêmes éléments, mais la haste s'élève un peu au-dessus de la ligne et le trait supérieur est un peu plus fort que le trait inférieur, ce qui est ordinairement le contraire dans E. Une autre forme se rencontre çà et là, la barre supérieure se prolongeant en avant et vers le haut par un trait lancé.

G a aussi deux formes : tantôt il se présente comme un C avec une queue dépassant la ligne et tournant à gauche, tantôt la queue rentre pour fermer le demi-cercle.

I n'a presque jamais de barre dans le bas ; il en a une courte dans le haut.

H a ses deux montants parfaitement droits, et quelquefois avec le trait horizontal restreint entre les deux montants ; d'autres fois, le trait commence un peu avant la lettre ; il est toujours à mi-hauteur.

N est assez varié de formes : parfois le trait transversal commence en s'arrondissant avant le jambage de gauche ; d'autres fois, le jambage de gauche commence au-dessus de la ligne, et plus souvent celui de droite se prolonge un peu au-dessous, surtout lorsque la lettre appartient au dernier vers de la page.

L se compose d'une haste dépassant toujours la ligne, à peu près à la hauteur de F ; la barre est assez courte.

La panse de P est petite et ne touche pas toujours à la haste par le bas. Le trait inférieur est généralement fort accusé.

Q a deux formes : la petite queue se joint au bas du cercle, vers la droite, tantôt comme un trait fort et court, allant de gauche à droite, tantôt sous la forme d'une véritable virgule ; elle n'est pas du même trait de plume que le côté gauche du cercle.

La panse de R est peu développée et ne rejoint pas ordinairement la haste ; la queue dépasse généralement du double la largeur de la panse.

T n'a pas sa barre plus longue que celle de E ou F ; seulement elle porte un peu plus à gauche.

V est donné par divers tracés : tantôt le jambage gauche décrit une grande courbe avant de s'appuyer au jambage vertical ; tantôt il y va plus directement. On le trouve même commençant au-dessus de la ligne par un jeté arrondi.

Le jambage droit dépasse toujours le point de jonction et descend souvent au-dessous de la ligne [1].

X est formé d'un trait fort descendant à peu près droit, de gauche à droite, et d'un trait léger montant, qui se termine en courbe vers la droite; les deux crochets de ce dernier trait sont tournés à droite.

Y ne dépasse pas la ligne.

Les lettres initiales des vers offrent des caractères particuliers; on y constate surtout la tendance des lettres à se développer vers la gauche dans la marge. Le jambage droit de A, le jambage gauche de V se développent dans le haut en s'arrondissant [2]. De même pour le trait transversal de N, qui se retrouve, ainsi que V développé, au milieu du vers [3], et pour les traits horizontaux de F, H, T [4]. Ces différences entre les lettres initiales et les autres ne sont pas constantes; la plupart du temps les lettres initiales des vers restent très simples. Il n'en est pas de même des lettres initiales des pages, qui offrent généralement les traits plus amples que nous signalons, et qui sont constamment un peu plus hautes que le texte de l'écriture. C'est la seule distinction que se soit permise le copiste pour les initiales, et les lettres initiales des livres n'en offrent pas plus que celles des pages.

Les lettres à queue prolongée sont assez rares. Cependant T finissant un vers prolonge très loin sa barre en la relevant [5]; de même pour R [6], et l'on trouve même M finissant un vers avec une queue [7]. Au dernier vers de la page, Q jette plusieurs fois une queue très longue dans la marge inférieure [8]. Dans la marge supérieure, les faits analogues, en dehors des lettres initiales, sont beaucoup plus rares.

Certaines lettres très étroites, comme E, F, T, certaines autres très larges,

[1] On trouve cependant la forme en V, où le jambage droit ne dépasse pas la ligne, et où le jambage gauche n'offre aucune courbure. La lettre est toujours faite en deux fois. (Voir plusieurs exemples, fol. XXXVIII.)

[2] Fol. IV, v. 303; fol. V v°, v. 309, etc.; fol. IV v°, v. 307, etc.

[3] Fol. IV v°, v. 306; fol. XXXII v°, v. 22; etc.

[4] Fol. VII v°, v. 118; fol. IV, v. 305; fol. XXXII v°, v. 24; fol. I v°, v. 1, 9; fol. III, v. 163; etc.

[5] Fol. XII v°, v. 248; fol. LXXV, v. 859.

[6] Fol. XXIX, v. 191; fol. XXXIX, v. 569.

[7] Fol. XLV, v. 42.

[8] On trouve trois fois Q avec cette queue au verso du fol. LXIII et au recto du fol. LXIV; on le trouve deux fois au fol. IV, une fois au fol. XIV, au fol. XLVII, etc. La même tendance se remarque aussi dans de simples interlignes.

comme sont H, M, N, donnent à l'écriture un aspect irrégulier et désagréable. La lourdeur s'affirme surtout dans A et dans M, et la beauté apparente du caractère ne résiste pas à une étude un peu attentive. Quand le copiste s'abandonne, une écriture sensiblement différente apparaît sous sa plume; il a des fins de vers lourdes et écrasées[1]. L'écriture en vient alors à ressembler à celle du premier reviseur, contemporain du copiste et dont la main, quoique usant du même alphabet que celui-ci, semble cependant attester davantage une basse époque[2].

### LETTRES CONJOINTES.

On trouve dans le *Vaticanus* l'usage assez fréquent des lettres conjointes; il y en a jusqu'à cinq dans la même page. Elles servent à resserrer l'écriture et le copiste les emploie seulement à la fin du vers, quand le mot qui le termine menace d'envahir la marge. Ces conjonctions de lettres paraissent, du reste, faire partie d'un système établi : il y a des fins de vers qui ne présentent point le moyen de réaliser les combinaisons usitées par le copiste; il se résigne alors à les laisser déborder dans la marge.

Voici la liste des combinaisons qu'on rencontre dans le manuscrit :

NT, combinaison très fréquente; la haste de T se confond avec le jambage droit de N, tantôt en s'élevant au-dessus de la ligne, tantôt sans la dépasser (fol. XIV v°, *Aen.* I, 473, BIBISSENT)[3].

OR; la haste de R est formée par le côté droit de O, qui reste parfaitement courbe (fol. LI v°, *Aen.* V, 626, FORMAS).

OS, deux fois seulement; le côté droit de O forme la courbe inférieure de S, dont la courbe supérieure vient se souder au sommet du cercle (fol. XX,

[1] Fol. XXVI v°, *Aen.* III, 115, PETAMVS; fol. XXXII, *Aen.* IV, 8, SOROREM; fol. XLII v°, *Aen.* V, 117, MEMMI; etc.

[2] Il faut rapporter à ce premier reviseur certaines fins de vers que le copiste n'a pas pu lire dans l'original et qu'il a laissées en blanc (on souligne ici les lettres qui sont de la main du reviseur): fol. XXIX v°, DVMMELITORAPRIMVM; fol. XXXII v°, v. 22, LABANTEM; v. 24, PRIVS IMADEHISCAT. Cette longue adjonction suit la rature du mot DIMITTERE écrit de première main.

[3] Au fol. XXI, *Aen.* II, 440, on trouve le T avec un bec redescendant (RVENTIS).

*Aen.* II, 278, MVRꝰ, avec la combinaison VR; fol. XXXVIII, *Aen.* I, 498, SACERDꝰ)[1].

VA; le jambage droit de V se confond avec le montant gauche de l'A (fol. XIV v°, *Aen.* I, 472, PRIVSQVA⁻, avec l'abréviation finale de M).

VM; le jambage gauche de M est formé par le jambage droit de V (fol. XXV, *Aen.* III, 26, MONSTRUM).

VN; le jambage gauche de N est formé comme celui de M dans la conjonction VM (fol. L, *Aen.* VI, 528, UNA).

VO; le jambage gauche d'un V très petit vient se souder au sommet du côté gauche de l'O (fol. LXIV, *Aen.* VII, 311, QVOD...).

VR; le jambage de V se confond avec la haste de R (fol. LIII, *Aen.* VI, 967, TVRBA).

VS; V très petit vient se souder à la courbe supérieure de S (fol. XIV v°, *Aen.* I, 467, IVVENTVS)[2].

Il n'y a qu'une seule combinaison de trois lettres, VNT, mais assez fréquente. Le jambage gauche de N forme le jambage droit de V, et le jambage droit de N, la haste de T (fol. XI v°, *Aen.* I, 212, FIGUNT). Parfois V est tout petit et se soude à la partie supérieure du jambage de N (fol. XIV v°, *Aen.* I, 462, TANGUNT)[3].

Malgré ces efforts du copiste pour ne point dépasser la marge, il la dépasse quelquefois, notamment dans les mots *quod usquam est* (fol. LXIV, *Aen.* VII, 311, QVODVSQ⁻A⁻EST). Cette fin de vers offre un exemple, unique dans notre manuscrit, d'une accumulation de procédés abréviatifs : on trouve EST écrit en petit caractère, V resserré, M abrégé par un trait et les deux combinaisons VO et VA. Cependant, le vers étant très long, le trait à la pointe qui définit la marge passe entre S et Q.

[1] Le premier exemple est aujourd'hui recouvert par une marge de parchemin neuf. Au second exemple, un reviseur, ne comprenant plus la combinaison ꝰ, a ajouté S à la fin du mot.

[2] Cette combinaison VS ne se rencontre qu'une fois; on doit signaler dans les trois dernières lettres du mot IVVENTVS une tendance à la cursive.

[3] Cf. les listes de ligatures données par Hoffmann, *Der Codex Med. des Virgilius*, p. XI, et par Studemund, *T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae*, p. XXX.

ABRÉVIATIONS.

Trois signes abréviatifs seulement sont de première main dans le *Vaticanus :* le point, la virgule, le trait horizontal. Les deux premiers s'emploient aussi bien dans le corps qu'à la fin du vers; le troisième n'est usité qu'à la fin et sert uniquement à représenter la lettre M. Ce trait horizontal, extrêmement léger et terminé quelquefois par un petit crochet, ne se trouve jamais placé au-dessus de la voyelle qui précède M[1]; il est immédiatement après, à la hauteur de la ligne supérieure, et quand la voyelle s'arrête à la marge, il est toujours hors de la marge. On ne constate aucune tendance à mettre le trait abréviatif au-dessus de la voyelle, dans la position qui doit prévaloir plus tard. Les exemples abondent : fol. IV, MAGNV¯; fol. XLI, SORORE¯; fol. LXIV, MERENTE¯. Cependant M final peut se trouver hors de la marge (fol. VII, *Georg.* IV, 101), surtout dans la combinaison VM[2].

Le point est employé après Q pour signifier QVE. Il est placé ordinairement à la hauteur du milieu de la lettre, quelquefois plus haut. On le trouve deux fois de suite à la fin d'un vers (fol. XII, *Aen.* I, 229, HOMINVMQ·DEVMQ·), où le second Q est plus petit et de la main du premier reviseur. Le point représente aussi le groupe VS dans les datifs ou ablatifs pluriels; il semble un peu moins fréquent que l'abréviation de QVE.

La virgule, placée à la hauteur du milieu des lettres, est un fait relativement rare. Elle représente le groupe VS dans le même cas que le point (fol. VII, *Georg.* IV, 102, MONTIB›; fol. LXI, *Aen.* VII, 217, VOLENTIB›).

Les abréviations de QVE et de BVS n'ont pas pour but, comme celle de M et comme les combinaisons de lettres, de gagner de la place. On les trouve au premier mot du vers (fol. XXVIII, *Aen.* III, 173, TALIB·); dans l'exemple de Q· répété deux fois, le copiste avait parfaitement l'espace de faire figurer les lettres supprimées avant d'arriver à la marge[3].

[1] Comme tendraient à le faire croire les reproductions typographiques de M. Ribbeck, *Proleg.*, p. 260.

[2] Le trait horizontal paraît avoir échappé à certains lecteurs ou n'avoir pas eu de sens pour eux; par exemple, fol. LXXV, *Aen.* XI, 864, à FERRV¯, une main postérieure a ajouté un petit M.

[3] De même dans fol. XVII v°, *Aen.* I, 657, MARISQ·; *ib.* 670, VBIQ· (EST est ajouté d'une d'une main postérieure); fol. XXXVIII v°, *Aen.* IV, 510, CHAOSQ·; etc. Cf. Hoffmann, *l. c.*, p. XII.

PONCTUATION.

La ponctuation existe dans le *Vaticanus;* mais il convient de déterminer la part de chaque main dans le placement des points, seuls signes de ponctuation qui se rencontrent.

Le point se place de trois manières : en haut, en bas et au milieu de la hauteur des lettres. Aucun espace blanc ne lui paraît réservé. Généralement, le point en haut indique la ponctuation la plus forte et le point au milieu équivaut à notre virgule. On trouve cependant trop d'exceptions pour formuler des règles certaines sur une question aussi délicate.

La plupart des points ont été placés après coup, quand on a fait les premières corrections, les ratures transversales ou horizontales[1]. Nous verrons plus loin que cette série de corrections n'est pas de première main; elle est du moins de première époque et contemporaine du manuscrit. Il y a aussi un certain nombre de points, reconnaissables à la différence de l'encre, qui sont d'une époque très postérieure au manuscrit. Mais le fait qui mérite le plus d'être observé, c'est qu'il y a une ponctuation certainement posée par le copiste lui-même, à mesure qu'il écrivait son texte. Les points abréviatifs de QVE et de BVS sont, en effet, de première main; or leur comparaison pour la forme, la grosseur et la teinte avec beaucoup de points voisins ne permet pas de douter que ceux-ci n'aient été faits de la même plume que ceux-là. De plus, le point final des vers a été placé çà et là d'un même lancé de plume que la dernière lettre. Voir, par exemple, le T de FACESSVNT (fol. XXXVI, *Aen.* IV, 295), où la barre horizontale se termine visiblement par un point en haut[2].

Le copiste semble n'avoir mis, au courant de l'écriture, que les points qui se trouvent à la fin de certains vers; il sera revenu ensuite sur le vers pour placer les points lorsqu'il y avait lieu, ou bien c'est le reviseur qui se sera chargé de compléter le travail. Dans tous les cas, nous croyons que la ponctuation, dans son ensemble, est contemporaine du manuscrit.

[1] Fol. XLVIII, *Aen.* VI, 393, ACCEPISSE LOCV·M; on voit que le point a été mis par la même main qui a barré M; plus tard, on a ajouté un A au-dessus de O et mis un point d'annulation au-dessous.

[2] Fol. VIII, *Georg.* III, 167, FACTO· .

SIGNES CRITIQUES.

Un signe extrêmement fréquent est composé de deux traits légers, l'un transversal et tracé de bas en haut, qui commence quelquefois par une courbe assez prononcée, l'autre horizontal avec un petit crochet au bout qui coupe le premier trait dans le haut (ʃ ʃ).

Ce signe est placé dans la marge de gauche à la hauteur de l'interligne, et le trait horizontal s'avance au-dessus de la première lettre du vers. Toutefois il ne se rapporte pas au vers qui le suit, mais au vers qui le précède. Par exemple, au fol. LIII v°, le vers 676 du livre VI termine la page et termine aussi le développement; le signe, au lieu d'être placé au-dessus du vers 677, à la page suivante, est ici dans la marge inférieure, au-dessous du vers 676 [1]. Ajoutons que lorsque le signe se rapporte manifestement aux mots du milieu d'un vers, il n'est pas placé au-dessus du vers, mais au-dessous.

Il est de première main ou du moins de première époque, à ce qu'on peut conjecturer de la couleur de l'encre et du trait de la plume. Il ne figure pas dans les *Géorgiques*, soit parce que les marges sont souvent en trop mauvais état pour qu'on y puisse rien distinguer, soit parce que les *Géorgiques* n'ont pas subi la même revision que l'*Énéide*. Remarquons aussi que les discours, indiqués ordinairement par ce signe, y sont beaucoup moins fréquents que dans l'*Énéide*. Je ne trouve à signaler de première main, dans les dix premiers feuillets, que l'obèle en face de *Georg.* III, 165 [2].

Voici la liste des vers de l'*Énéide* après lesquels on trouvera placé le signe spécial au *Vaticanus* [3] :

Fol. XI. I, 197. Commencement du discours d'Énée.
XI v°. I, 207. Fin du discours d'Énée.
XII. I, 241. Séparation, dans un même développement, du discours de Vénus.
XII v°. I, 253. Fin du discours de Vénus.

[1] Cf. fol. LIV, *Aen.* VI, 718.

[2] Cf. sur ce vers le commentaire de Philargyrius.

[3] Cette liste peut être rapprochée de la liste des signes critiques beaucoup plus variés que Ribbeck a relevés dans le *Mediceus* (*Proleg.*, p. 158 et suiv.). Cf. Hoffmann, *loc. cit.*, p. XVIII-XIX.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fol. XII v°. | I, | 256. | Commencement du discours de Jupiter. |
| XIII v°. | I, | 436. | Exclamation d'Énée (v. 437). |
| XIV v°. | I, | 478. | Séparation dans un même développement. |
| XV. | I, | 493. | Changement de sujet. |
| XV. | I, | 497. | Comparaison. |
| XVI v°. | I, | 595. | Commencement du discours d'Énée (au milieu du v. 595). |
| XVI v°. | I, | 610. | Fin du discours d'Énée (au milieu du v. 610). |
| XVII v°. | I, | 663. | Commencement du discours de Vénus. |
| XX v°. | II, | 295. | Fin du discours d'Hector. |
| XX v°. | II, | 303. | Comparaison. |
| XXII v°. | II, | 688. | Commencement des paroles d'Anchise. |
| XXII v°. | II, | 690. | Fin des paroles d'Anchise. |
| XXV v°. | III, | 40. | Commencement des paroles de Polydore. |
| XXVI. | III, | 84. | Commencement des paroles d'Énée. |
| XXVI. | III, | 89. | Fin des paroles d'Énée. |
| XXVI. | III, | 93. | Commencement des paroles d'Apollon. |
| XXVI v°. | III, | 117. | Fin du discours d'Anchise. |
| XXVIII. | III, | 153. | Discours des Pénates. |
| XXVIII. | III, | 172. | Fin du discours des Pénates. |
| XXIX. | III, | 182. | Commencement du discours d'Anchise (au milieu du v. 182). |
| XXIX. | III, | 188. | Fin du discours d'Anchise. |
| XXX. | III, | 309. | Paroles d'Andromaque. |
| XXX. | III, | 312. | Fin des paroles d'Andromaque (au milieu du v. 312). |
| XXXII. | IV, | 8. | Commencement du discours de Didon. |
| XXXII v°. | IV, | 29. | Fin du discours de Didon. |
| XXXII v°. | IV, | 31. | Commencement du discours d'Anna (au milieu du v. 31). |
| XXXIII. | IV, | 53. | Fin du discours d'Anna. |
| XXXIV. | IV, | 69. | Comparaison (commençant au milieu du v. 69). |
| XXXV. | IV, | 237. | Fin du discours de Jupiter. |
| XXXVI. | IV, | 301. | Comparaison (commençant au milieu du v. 301). |
| XXXVII. | IV, | 446. | Comparaison. |
| XXXVII v°. | IV, | 447. | Commencement du discours de Didon. |
| XXXVIII. | IV, | 498. | Fin du discours de Didon. |
| XXXIX. | IV, | 559. | Commencement des paroles de Mercure. |
| XXXIX. | IV, | 570. | Fin des paroles de Mercure (au milieu du v. 570). |
| XXXIX. | IV, | 572. | Commencement des paroles d'Énée. |
| XXXIX v°. | IV, | 579. | Fin des paroles d'Énée (au milieu du v. 579). |
| XLIII. | V, | 143. | Comparaison. |
| XLIV. | V, | 798. | Fin du discours de Vénus. |
| XLV. | VI, | 36. | Paroles de la Sibylle. |



IMPRIMERIE NATIONALE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fol. XLVII. | VI, | 258. | Paroles de la Sibylle (commençant au milieu du v. 258). |
| XLVII. | VI, | 261. | Fin des paroles de la Sibylle. |
| XLVII v°. | VI, | 269. | Comparaison. |
| XLVIII. | VI, | 398. | Paroles de la Sibylle. |
| XLIX v°. | VI, | 499. | Commencement des paroles d'Énée. |
| XLIX v°. | VI, | 508. | Fin des paroles d'Énée. |
| L. | VI, | 534. | Fin du discours de Déiphobe. |
| L. | VI, | 538. | Commencement des paroles de la Sibylle. |
| L v°. | VI, | 543. | Fin des paroles de la Sibylle. |
| L v°. | VI, | 544. | Paroles de Déiphobe (au milieu du v. 544). |
| L v°. | VI, | 546. | Fin des paroles de Déiphobe. |
| LIII v°. | VI, | 676. | Fin des paroles de Musée. |
| LIV. | VI, | 686. | Paroles d'Anchise. |
| LIV. | VI, | 695. | Commencement des paroles d'Énée. |
| LIV v°. | VI, | 698. | Fin des paroles d'Énée. |
| LIV v°. | VI, | 713. | Commencement des paroles d'Anchise (au milieu du v. 713). |
| LIV v°. | VI, | 718. | Fin des paroles d'Anchise. |
| LV. | VI, | 721. | Fin des paroles d'Énée. |
| LV. | VI, | 723. | Discours d'Anchise. |
| LIX. | VII, | 36. | Changement de sujet. |
| LIX. | VII, | 45. | Changement de sujet (au milieu du v. 45). |
| LXI. | VII, | 211. | Fin du discours de Latinus. |
| LXI. | VII, | 212. | Commencement du discours d'Ilionée. |
| LXII. | VII, | 248. | Fin du discours d'Ilionée. |
| LXII. | VII, | 259. | Discours de Latinus (au milieu du v. 259). |
| LXIII v°. | VII, | 283. | Changement de sujet[1]. |
| LXIII v°. | VII, | 285. | Changement de sujet. |
| LXV. | VII, | 436. | Commencement des paroles de Turnus (au milieu du v. 436). |
| LXV. | VII, | 444. | Fin des paroles de Turnus. |
| LXV v°. | VII, | 451. | Commencement des paroles d'Allecto. |
| LXV v°. | VII, | 455. | Fin des paroles d'Allecto. |
| LXV v°. | VII, | 462. | Comparaison (au milieu du v. 462). |
| LXIX v°. | VIII, | 78. | Fin des paroles d'Énée. |
| LXX. | IX, | 35. | Paroles de Caïcus. |
| LXX. | IX, | 50. | Paroles de Turnus. |
| LXX v°. | IX, | 58. | Comparaison. |

[1] Peut-être est-ce le mot TALIBVS commençant le v. 284 qui aura fait croire à une fin de discours et motivé le signe.

Fol. LXXI v°. IX, 127. Discours de Turnus.
LXXIII. IX, 207. Commencement du discours de Nisus (au milieu du v. 207).
LXXIII. IX, 218. Fin du discours de Nisus.
LXXIII. IX, 219. Paroles d'Euryale (au milieu du v. 219)[1].

On voit que le signe qui nous occupe est affecté spécialement à indiquer le commencement ou la fin des discours; il joue donc le rôle de nos guillemets. Nous le trouvons aussi huit fois indiquant des comparaisons employées par le poète et sept fois dans des cas divers : liv. VII, 36 et 45, il marque le commencement et la fin de l'invocation à Erato; liv. I, 943, VII, 283 et 285, il se rapporte à un simple changement de sujet; enfin, liv. I, 241 et 478, il paraît n'indiquer qu'une séparation dans un même développement.

### ADDITIONS ET CORRECTIONS DE PREMIÈRE ÉPOQUE.

Un certain nombre d'additions et de corrections peuvent être rapportées à une époque fort ancienne et probablement contemporaine de la transcription du manuscrit. L'écriture de cette première revision a les mêmes caractères que l'écriture du manuscrit; elle est seulement plus lourde, généralement moins haute et d'une encre un peu moins luisante.

C'est à la première revision qu'on doit attribuer la plupart des vers omis par le copiste et qu'on trouve dans les marges du haut et du bas et dans l'interligne[2]. Elle a plusieurs procédés de renvoi.

Pour un simple mot omis dans le vers, un petit trait horizontal est mis dans l'interligne au-dessus de l'endroit où se place la lacune; le mot est dans la marge de droite avec un trait semblable au-dessus. Le cas ne se présente qu'une fois dans nos fragments (fol. XXXVI, *Aen.* IV, 298, FĀMA).

[1] Un signe à peu près semblable se rencontre, placé par une main postérieure, aux deux passages suivants : fol. XXX, liv. III, v. 314, et fol. LXXIV v°, liv. IX, v. 534. C'est aussi une main postérieure qui a mis l'obèle en face du v. 264 du livre I (fol. XII v°) et le signe particulier V devant le v. 103 du livre IV des *Géorgiques* (fol. VII). On trouvera plus loin des exemples de l'*astérisque*, mais de main récente et réduit à l'état de renvoi.

[2] Nous avons relevé aussi quelques fins de vers que le copiste ne lisait peut-être pas et qui ont été sûrement terminées par le premier reviseur. (Voir plus haut, p. 689, *Alphabet*, *in fine*.)

Pour les vers mis dans les marges, le renvoi ordinaire est formé par les lettres A et B dans la marge de gauche. Voici la liste de ces vers :

Fol. XXIX v°, *Aen.* III, 210. — A en face de 209, B en face de 210.
Fol. LX, *Aen.* VII, 188. — A en face de 187, B en face de 188.
Fol. LXVII, *Aen.* VII, 595-597. — B est en face de 595; A paraît avoir été effacé quand on a mis l'onglet.

On trouve aussi *Aen.* IV, 245 (fol. XXXV) ajouté sans renvoi apparent au bas de la page. Sa place entre 244 et 246 est marquée par le signe >; le même signe, presque absolument effacé aujourd'hui, se devine en face de 245.

L'astérisque (※) figure une fois dans le *Vaticanus*, combiné avec le renvoi par A et B : fol. XLI, le reviseur s'en est-il servi pour corriger l'erreur par laquelle le copiste a placé *Aen.* IV, 670, après 677? L'astérisque est à la fin de 699 et dans la marge de gauche, la lettre B est en face de 671. La lettre A devait certainement se trouver en face du vers transposé; elle a été grattée, et c'est à tort que M. Ribbeck voit sous ce grattage un astérisque[1]. Remarquons que A et B sont équivalents à des numéros d'ordre. Ce cas rentre donc dans les renvois précédemment indiqués; quant à l'astérisque, je le crois partout de main postérieure, et nous allons le retrouver dans les corrections de main récente. Le même reviseur paraît avoir corrigé les *Géorgiques* et mis à sa place dans l'interligne IV, 483 (fol. IX v°). Ce ne sont pas les seuls vers ajoutés au *Vaticanus*, mais les autres additions sont postérieures à celles-ci.

Les procédés de correction du premier reviseur sont de plusieurs sortes. Pour annuler une lettre seule :

1° Un simple trait transversal ne dépassant la lettre d'aucun côté; ce procédé est le plus fréquent[2]; 2° Un trait transversal avec un point au-dessus de la lettre : fol. V, *Georg.* III, 211, le second O dans BOVOM; fol. XXXIV, *Aen.* IV, 82, le premier A dans DOMOAMARE; fol. XLVII, *Aen.* VI, 259, le second N dans CONCLAMANT; 3° Un trait horizontal de la largeur de la lettre : fol. XXXII v°, *Aen.* IV, 29, H dans SEPVLCHRO; 4° Deux traits horizontaux : fol. LXIV, *Aen.* VII, 309, M dans VERTIM; 5° Un ou deux traits

[1] *Proleg.*, p. 153. — [2] En général, quand l'apparat critique de M. Ribbeck indique au *Vaticanus* des lettres effacées par des traits *horizontaux*, c'est des traits *transversaux* qu'il faut lire.

horizontaux avec un point au-dessus de la lettre : fol. XLVIII, *Aen.* VI, 418, M dans RECVMBANS.

Pour annuler un groupe de lettres, le reviseur se sert d'un long trait horizontal passant au milieu des lettres : fol. LXI, *Aen.* VII, 213 ; fol. XXXII v°, *Aen.* IV, 24. On trouve aussi deux lettres de suite annulées isolément : fol. LXXII, *Aen.* IX, 158.

Le point ou les deux points *au-dessous* de la lettre, quand ils se trouvent dans le *Vaticanus*, sont toujours d'une main récente.

Les lettres omises sont simplement ajoutées dans l'interligne supérieur, au-dessus de la place qu'elles devraient occuper. Les lettres ou les parties de mots corrigées sont au-dessus des lettres annulées qu'elles remplacent. Enfin, le système de modifier une lettre par une surcharge est familier au premier reviseur : on trouve, par exemple (fol. LXII, *Aen.* VII, 256 et 258), REGIA transformé en REGNA, TVTVM en TOTVM, VRBEM en ORBEM.

### ADDITIONS ET CORRECTIONS POSTÉRIEURES.

Le *Vaticanus* a subi dans la suite des siècles un nombre considérable de revisions. Ces revisions, il est vrai, n'ont pas le caractère de la première, que nous supposons contemporaine de la transcription; elles sont tout à fait partielles et ne portent, dans l'état actuel des fragments, que sur une page ou sur quelques pages isolées. La plus ancienne seule, qui est la plus importante, paraît avoir eu pour but de compléter, dans l'ensemble du manuscrit, la première revision. Voici la liste chronologique, autant qu'on peut la dresser pour des spécimens d'écriture aussi incomplets, des diverses mains qui ont retouché le *Vaticanus* :

1° Capitale du v^e^ ou vi^e^ siècle (?). Il est utile de faire remarquer que cette écriture est presque identique à celle du copiste du *Mediceus;* la finesse de la plume et la teinte brune de l'encre contribuent encore à les rapprocher et à faire supposer que le *Vaticanus* aurait été corrigé, sinon par le copiste du *Mediceus* (ce qu'il serait téméraire d'affirmer), du moins par une main contemporaine de celui-ci et appartenant à la même école de calligraphie[1]. Au

[1] L'écriture du reviseur du *Vaticanus* est seulement, comme on doit s'y attendre, un peu plus cursive.

fol. x, *Georg.* IV, 525-526, au milieu de 525, après le mot EVRYDICEN, vient dans le texte ce qui suit *Eurydicen* dans 526; la lacune a été comblée par le reviseur, bien que la déchirure du parchemin ne permette de lire que la moitié de ce qu'il a écrit. Il s'est mis à écrire dans l'interligne supérieur, aussitôt après EVRYDICEN, en commençant par le renvoi ·/ qu'on retrouve au bas de la ligne. Au fol. XXXVI, *Aen.* IV, 286 (rejeté par divers éditeurs) est ajouté à sa place dans la marge supérieure par le reviseur; il est précédé de l'astérisque; mais ce signe est postérieur et doit être contemporain de l'astérisque signalé plus haut. Le reviseur met parfois des variantes dans l'interligne, au-dessus des mots du texte et sans les annuler (fol. XXXVIII, *Aen.* IV, 490). Pour un mot ou une syllabe omise, il met deux petits points au bas de la ligne, à l'endroit précis de la lacune, et ces deux points se retrouvent dans l'interligne supérieur, devant les lettres ajoutées. C'est bien la même encre, sinon la même main, qui a corrigé *Aen.* I, 476, en inscrivant un grand I sur la première lettre du mot ANANI (fol. XIV v°)[1].

2° Capitale impossible à dater et qui paraît imiter l'écriture originale du manuscrit et celle du premier reviseur; il est facile de les confondre et nous avons pu le faire quelquefois. Le mot INIQVAE (fol. XVII v°, *Aen.* I, 668) nous paraît du nombre de ces corrections d'imitation; celle-ci a été faite d'une manière étrangère aux habitudes du premier reviseur, puisque le mot ACERBAE, qui finit le vers, a été gratté et le mot INIQVAE ajouté à la suite[2]. C'est peut-être à cette lourde calligraphie imitatrice qu'il faut rapporter la plupart des inscriptions en lettres capitales à l'encre qu'on trouve sur les miniatures. Ces inscriptions sont de diverses époques et plusieurs ont la lettre H en forme de K; mais la plupart sont assez médiocres pour qu'on puisse leur assigner la même date qu'aux adjonctions grecques du même genre dans l'*Iliade* de Milan, c'est-à-dire sans doute le IXe ou le Xe siècle[3].

[1] Une main qui ressemble beaucoup à celle de ce second reviseur, mais que la forme de ses T et de ses A classe un peu plus tard, se rencontre en divers endroits : au fol. XXI, elle a corrigé ACTA, ACTELA, ALTA (*Aen.* II, 441, 443, 446); au v°, IRRITA, mis à la fin du vers avec un signe de renvoi (*Aen.* II, 459).

[2] Nous rapportons aussi avec certitude à cette main le PER de PERVIVS (fol. XXI, *Aen.* II, 453) et la correction MONTISAC dans l'interligne, au-dessus d'un A déjà barré par le premier reviseur et gratté par un autre (fol. XXIX v°, *Aen.* III, 206).

[3] Tel était, sur l'*Iliade*, le sentiment de Ceriani, rapporté par Schreiber, *Ann. dell' Ist. arch.*, 1875, p. 315.

3° Minuscule du IXe siècle (fol. XXXI, *Aen.* III, 661). Dans le blanc du vers resté incomplet, elle a ajouté l'hémistiche *de collo fistula pendet* en tout petits caractères [1].

4° Minuscule du Xe siècle. Elle apparaît seulement dans un blanc d'une demi-page laissé dans le manuscrit au seuil d'une lacune de plusieurs feuillets (fol. XXXIV v°). Cet espace a été employé à transcrire les vingt-huit premiers vers de la lacune (*Aen.* IV, 93-120) [2].

5° Minuscule du XIIIe siècle (?). Au fol. XL est l'indication : *100 fol.*

6° Mains du XIVe siècle. Elles ont ajouté le vers apocryphe *Aen.* VI, 241, au bas du fol. XLVI v° [3], et mis sur les peintures la plupart des annotations en minuscules qu'on y trouve. Quelques mots sans intérêt ont été placés çà et là dans les marges (*quis mulier, amen, etc.*). Plusieurs de ces annotations, souvent assez longues, ont été supprimées par lavage ou par grattage à une époque postérieure, peut-être même au XVIe siècle, car certaines de ces annotations effacées laissent apercevoir aussi des caractères d'écriture courante de la seconde moitié du XVe siècle [4]. On peut regretter que ces annotations modernes aient été effacées; elles nous eussent peut-être conservé des renseignements sur la provenance du manuscrit.

On voit que notre volume a subi des corrections ou des annotations depuis sa transcription jusqu'à la fin du XVe siècle. Il est à remarquer que personne n'a songé à y placer la moindre scolie.

S'il faut conclure maintenant des observations qui précèdent quelque chose de relatif à l'âge du manuscrit, nous nous bornerons à rappeler quelques

[1] Une main très différente, mais de la même époque, a écrit les mots *impingeret* (fol. XLIV v°, *Aen.* V, 805) et *summe* (fol. LXXII, *Aen.* IX, 151) au-dessus des mots qu'ils remplacent dans le texte.

[2] Et non pas fol. XXXIII, v. 93-121, comme le dit Ribbeck (cf. *Proleg.*, p. 218).

[3] M. Ribbeck ne l'a pas aperçu.

[4] La plus importante des adjonctions tout à fait récentes est au bas du recto du fol. XLIX. Le reviseur a simplement transcrit dans la marge les cinq derniers vers de la page (*Aen.* VI, 494-498) sans motif apparent, peut-être parce que les vers donnent l'explication de la peinture qui est au-dessus. En face du v. 494 des deux textes, la marge de gauche porte le renvoi ·/· tout moderne. Cette transcription, qui n'avait pas été lue, à cause du sérieux grattage qu'elle a subi, n'offre pas, dans les parties conservées, de différence avec le texte en capitales.

faits bien peu certains. Au point de vue philologique, l'examen qu'a fait Ribbeck des fautes des divers copistes de Virgile ne l'a amené à aucune conclusion pour l'époque de corruption de la langue à laquelle on peut rattacher celle du *Vaticanus*. Les peintures, comme on le verra, ne nous renseigneront pas davantage. Le caractère de l'écriture, le double alphabet qui y apparaît et qui tend à faire penser à une imitation d'écriture plus ancienne, enfin la présence d'une ponctuation de première époque, voilà autant d'indices qui portent à rapprocher de nous la date du manuscrit. D'autre part, il paraîtrait vraisemblable : 1° que le *Vaticanus* soit antérieur au *Mediceus*, un de ses correcteurs ayant une écriture à peu près identique à celle du copiste du *Mediceus*[1]; 2° que le *Vaticanus* ne soit pas du IIIe siècle, comme les Bénédictins l'avaient supposé, mais sensiblement postérieur. Si on veut serrer les conséquences de ces deux faits, en les supposant établis, on arrivera à admettre que le manuscrit peut être du IVe ou du Ve siècle. Comme le Ve siècle est rempli par les invasions des Barbares et les ravages de l'Italie, il semble plus naturel qu'un ouvrage d'aussi longue haleine que notre Virgile, orné de grandes peintures presque à chaque feuillet, n'ait pas été entrepris et mené à bien en ces temps troublés. On sera donc incliné à l'opinion qui le rapporte au IVe siècle. Mais rien ne s'oppose absolument, il convient de le reconnaître, à le reporter au VIe siècle, époque où furent copiés, on le sait, beaucoup d'auteurs anciens. Quelle que soit la date préférée, on sera d'accord pour voir dans le Virgile du Vatican un manuscrit digne de la plus minutieuse étude et un des livres les plus vénérables que l'antiquité nous ait laissés.

[1] Nous sentons mieux que personne ce qu'une conclusion absolue sur cette ressemblance aurait de chimérique. Remarquons cependant que Ritschl, tirant parti d'autres indices, était arrivé à une conclusion semblable. Quant à la date du *Mediceus*, on sait qu'elle est à peu près établie par la revision de 494. (Chatelain, *Paléogr.*, p. 18.)

## II

### ÉTUDE DES PEINTURES.

Les peintures conservées dans le Virgile du Vatican sont au nombre de cinquante, soit neuf pour ce qui reste des *Géorgiques* et quarante et une pour l'*Enéide*. Avant de les étudier directement, il faut rappeler et apprécier les reproductions partielles ou totales qui ont été faites, à diverses époques, de cette illustration antique de Virgile.

Les peintures du manuscrit ne paraissent pas avoir frappé les premiers possesseurs autant qu'on pourrait s'y attendre. Les témoignages que nous recueillons pour le XVI^e siècle les mentionnent comme très anciennes et très soignées, mais personne ne songe à y chercher des renseignements archéologiques ou à les multiplier par la gravure[1]. La première tentative de ce genre date de 1677. Le cardinal Camillo Massimi, grand amateur d'art antique, fit alors graver sur cuivre à ses frais les peintures du Virgile, par le plus célèbre graveur du temps, Pietro Santi Bartoli, de Lucques, collaborateur de Bellori pour des œuvres archéologiques importantes[2]. Ces planches, qui n'entrèrent pas dans le domaine public, ne rendirent aucun service à l'érudition. Aussi un savant allemand, conservateur du musée et de la bibliothèque du roi de Prusse, J. K. Schott, eut-il l'idée de faire reproduire les mêmes peintures dans une réunion de monuments antiques destinée à illustrer les œuvres de Virgile. Mais le projet n'eut pas de suite, et Fabricius nous apprend que la mort empêcha Schott d'exécuter son ingénieuse collection[3].

Les planches de Bartoli furent tardivement publiées et parurent à Rome sous ce titre : *P. Virgilii Maronis opera quae supersunt, ex antiquo codice Vaticano ad priscam imaginum formam incisa a Petro Sancte Bartoli, in bibliotheca Camilli cardinalis Maximi diu servata et demum, permissu marchionis Camilli*

[1] Nous établissons cependant dans l'histoire du ms. qu'il a inspiré plusieurs fois Raphaël et Marc-Antoine.

[2] Bartoli paraît avoir fait diverses séries de croquis, aujourd'hui en Angleterre. Voir les indications données dans la notice sur la planche CXVI de la *Palæographical Society*, et par Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1875, p. 67.

[3] *Biblioth. lat. supplem.*, éd. Hamb., I, § 12, p. 297. Schott mourut à Berlin en 1717; le *Journal des savans* de 1708 avait annoncé son projet (p. 217).

IMPRIMERIE NATIONALE.

*Maximi, typorum impressione pandita. Anno* M. DCC. XXV [1]. On avait réuni à quarante-cinq peintures de notre manuscrit six peintures tirées du *Romanus* (Tityre et Mélibée, la Tempête, le Repas de Didon, Sinon et le Cheval de Troie, Énée et Didon dans la grotte, la Mission d'Iris près de Turnus); l'éditeur, qui n'a joint qu'une explication de quelques lignes pour chaque sujet, n'a pas dissipé la confusion qui devait se produire entre les deux manuscrits et qui s'est prolongée jusqu'à nos jours. Parmi les peintures du *Vaticanus* que Bartoli n'avait pas reproduites est la première, qui, dès le XVII^e siècle, se trouvait très effacée. Pour celles qui étaient incomplètes, il avait restitué, sans avertir de leur mutilation, les parties absentes.

Ces planches, qui ne sont pas sans mérite au point de vue de l'exécution, ont le tort grave de défigurer absolument l'original [2]. Le talent du graveur ne se prête pas à rendre la rudesse et les coups de pinceau un peu grossiers de nos miniatures, et, comme il ne se contente pas de la simplicité des scènes qu'il traduit, il les surcharge d'accessoires et modifie arbitrairement les éléments fournis par son modèle. Il ajoute ici des nuages, là des arbres, rend barbus les visages imberbes, allonge les vêtements courts, complique l'architecture. Il supprime ou transcrit sans règle les inscriptions. Il ne distingue pas toujours certaines parties de la peinture; enfin il manque à son rôle de traducteur dans une foule de cas, qu'il est sans utilité de relever en détail, puisque ses gravures ont été remplacées [3].

En 1741, Bottari reprend les planches de Bartoli pour les joindre à la belle édition qu'il donne du texte même du Virgile du Vatican [4]; les fragments sont

[1] In-folio. Les planches ne sont pas numérotées. Un très petit nombre d'exemplaires, au dire de Bottari, ont été exécutés et on a beaucoup de peine à trouver cette édition.

[2] Cf. le singulier jugement de D'Agincourt (*Histoire de l'art*, t. III, Peinture, p. 29).

[3] Le Florentin Baldassare Gabuggiani, croyant perdues les planches de Bartoli s'était mis, dit-on, à graver les miniatures du Virgile. Quand il les vit paraître, il arrêta son travail et s'affligea d'avoir perdu son temps et sa peine, en constatant que son œuvre ne pouvait entrer en comparaison avec les gravures de Bartoli. (G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*, 2^e éd., Sienne, 1808, t. II, p. 47; cf. Nägler, *Neues allgem. Künstler-Lexicon*, Munich, 1837, t. IV, p. 545.)

[4] *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae ex bibliotheca Vaticana ad priscas imaginum formas a Petro Sancte Bartholi incisae. Romae ex Chalcographia R. C. A. apud pedem marmoreum A. S.* CIC ICCCXLI. Ce titre est encadré dans le même frontispice que celui de 1725. In-fol. de xxij-225 pages. Un exemplaire sur parchemin est à la bibliothèque Corsini. — Bottari rappelle (*praef.* p. xxij) qu'il n'est

imprimés en capitales typographiques avec l'orthographe du manuscrit et quelques-unes des surcharges. Malheureusement les peintures du *Romanus* continuent à être mêlées aux autres, sans rien qui les en distingue; on en a même ajouté deux nouvelles (portrait du poète assis; concours de chant entre deux bergers). L'auteur de la *Roma sotterranea* a donné à son édition une valeur philologique en ajoutant à cet essai de fac-similé du texte du *Vaticanus* des notes et des corrections et une collation du *Romanus*. A la suite de la dédicace du préfet de la chalcographie à Benoît XIV, est une préface non signée, de Bottari, qui rappelle brièvement l'histoire des deux manuscrits objets de la publication et qui donne l'indication de quarante-cinq autres manuscrits de Virgile également conservés à la Vaticane[1].

Les mêmes planches servent au libraire Monaldini, en 1763, pour illustrer la belle édition de Virgile, en trois volumes in-folio, qu'il dédie au roi de Sardaigne et à ses deux fils[2]. Les gravures, mêlées au texte, comprennent, outre les scènes de Bartoli, qui ont été retouchées sans y gagner, toute espèce d'objets antiques pouvant se rapporter aux épisodes de Virgile. Des pierres gravées, des bas-reliefs, des peintures ont été tirés de diverses collections, particulièrement du Musée Kircher, qui renfermait alors beaucoup d'antiquités apocryphes, reproduites dans l'ouvrage sans discernement. Le P. Ambrogi, qui a dirigé l'édition et dont on imprime, au bas de chaque page, la traduction de Virgile en vers italiens, a daté sa préface du Collège romain, ce qui explique l'abondance des emprunts faits au Musée Kircher. Toutes les gravures qui avaient figuré dans le Virgile de 1763 servirent peu de temps après au même libraire; il les fit entrer dans une collection de reproductions antiques rattachées de près ou de loin aux poèmes virgiliens

pas le premier à avoir eu l'idée de joindre aux peintures les fragments, et que le cardinal Massimi l'avait eue déjà.

(1) 25 du fonds Vatican, 14 du fonds Palatin, 1 du fonds d'Urbin, 4 de la reine de Suède. Mai compte 38 mss. de Virgile au fonds Vatican, 18 au fonds Palatin, 4 au fonds d'Urbin, 16 au fonds de la Reine et 14 au fonds Ottoboni, dont l'acquisition est postérieure à Bottari. Il y aurait donc en tout 90 mss. de Virgile à la Vaticane, dont 4 en capitales.

(2) *P. Virgilii Maronis Bucolica Georgica Aeneis ex codice Mediceo Laurentiano descripta, ab Antonio Ambrogi Florentino S. J. italico versu reddita... et antiquissimis codicis Vaticani picturis pluribusque aliis veterum monumentis aere incisis... illustrata. Romae,* MDCCLXIII. *Excudebat Joannes Zempel prope montem Jordanum, Venantii Monaldini bibliopolae sumptibus, Superiorum permissu.* 3 vol. in-fol. (1763-1764-1765).

et publiées sous un titre ambitieux en 1776 et en 1782 [1]. Il n'y a pas à regretter que ce recueil, auquel le libraire promettait une suite, n'ait pas été continué.

L'élégance des planches de Bartoli trompait alors tout le monde. On croyait nos peintures d'une époque bien meilleure qu'elles ne sont, et, comme on avait pour s'appuyer l'autorité paléographique de Mabillon, on n'hésitait pas à en attribuer l'exécution au temps de Constantin ou même de Septime Sévère [2]. Winckelmann protesta contre ces dates beaucoup trop reculées, et son traducteur Fea se fit l'écho de la réaction qui commençait à se produire en faveur d'une attribution plus récente [3]. On sentait aussi le besoin d'une reproduction plus exacte que celles dont le public s'était jusque-là servi [4].

Le premier essai sérieusement fait pour donner une idée juste des peintures du *Vaticanus* est dû à D'Agincourt, dans sa grande *Histoire de l'art depuis sa décadence au IVe siècle*. Il fit prendre des calques de quinze sujets et les publia, trois sur chaque page, en cinq de ses planches sur bois relatives à l'histoire de la peinture [5]. Dans une planche préliminaire (pl. XX), il fit entrer dans des cadres très petits quarante-cinq peintures, pour donner une idée d'ensemble de cette illustration. Ces petits sujets sont de peu d'utilité : la

[1] *Antiquissimi Virgiliani codicis bibliothecae Vaticanae picturae a Petro Sancte Bartoli aere incisae. Accedunt ex insignioribus pinacothecis picturae aliae veteres, gemmae et anaglypha, quibus celebriora Virgilii loca illustrantur. Romae* MDDLXXVI. *Apud Venantium Monaldinum.* In-4°. — Ce frontispice est gravé. Les 32 pages imprimées qui précèdent les planches et en donnent l'explication portent l'*excudebat* de Giovanni Zempel daté de la veille de la Saint-Pierre, 1780. Le 125e et dernier numéro de l'explication est ajouté à la main dans certains exemplaires, ainsi que tous les chiffres au-dessus des planches. Le plus grand désordre paraît avoir présidé à cette compilation. — Dans le frontispice de l'édition de 1782, le titre est plus complet : . . . *illustrantur, compendiosa explicatione apposita ad* CXXIV *tabulas.* Les chiffres sont gravés, le format plus grand, le papier meilleur que dans l'essai de 1776. Ni l'une ni l'autre de ces éditions n'a de valeur.

[2] Le P. Musanzio, par exemple, les mettait sans hésiter parmi les monuments d'art du IIIe siècle (*Tabulae chronologicae Jo. Dominici Musantii S. J.* Rome, 1750, tab. XL).

[3] *Storia delle arti del disegno. . . di Giov. Winckelmann. . .* Rome, 1783, t. II, p. 409.

[4] Les planches de Bartoli ont été publiées en réduction dans la *Galerie mythologique* de Millin (Paris, 1811, pl. CLXXV *bis* et suiv.), dans la *Nouvelle galerie myth.* de Creuzer-Guigniaut (Paris, 1841, nos 861 à 866, pl. CCLII et suiv.). Ces reproductions confondent les deux Virgile à peintures.

[5] *Histoire de l'art*, t. I, Peinture, pl. XXI-XXV. On les retrouve dans l'édition allemande.

mutilation des peintures y est indiquée, il est vrai; mais elles sont toutes de même grandeur, au lieu d'offrir les différences de dimensions qu'elles ont dans l'original. Les reproductions faites d'après un calque sont indiquées par D'Agincourt comme très utiles pour permettre de juger de l'âge du manuscrit et de l'exécution des miniatures; on peut se décider, dit-il, « comme si on avait sous les yeux les originaux[1] ». A tout prendre, les traits un peu forts de la gravure rendent assez bien le caractère de l'original, et ces quelques dessins sont encore la meilleure reproduction qui ait été donnée d'une série de peintures du Virgile du Vatican.

L'éditeur auquel nous arrivons ne s'estima pas aussi satisfait du travail de D'Agincourt, dont il met les planches presque au même rang que celles de Bartoli. En réalité, l'ouvrage publié sous la direction du cardinal Mai n'a pas toute l'exactitude qu'on s'attendrait à trouver après les promesses de la préface. Mai avait eu la pensée de joindre les peintures du Virgile à sa publication de celles de l'*Iliade* de Milan[2]; mais il a conservé le mélange des deux manuscrits à peintures du Vatican, qui n'ont pourtant rien de commun, et son dessinateur n'a pas su saisir le caractère des originaux qu'il avait à reproduire. Carlo Ruspi, qui a dessiné les planches lithographiques, a embelli et affadi en même temps les peintures; c'était le goût de l'époque, celui qui préparait, pour les fresques de Pompéi, les copies trop aimables du *Museo Borbonico*. Mais le cardinal a surveillé de près son dessinateur, et toute la responsabilité lui reste pour l'interprétation et la restitution des peintures. S'il reproche très justement à P. S. Bartoli les modifications que ce graveur a fait subir aux sujets, il mérite, avec atténuation sans doute, le même genre de reproches. La plupart du temps, quand il se présente quelque incertitude de restitution, les hypothèses de Mai sont à rejeter. La peinture 9, dans laquelle il prend pour Eurydice un personnage qui n'est autre que Protée, en est un exemple[3]. Nous avons relevé, dans notre description détaillée du manuscrit, les principales erreurs dans lesquelles

[1] T. III, Peinture, p. 30.

[2] *Homeri Iliados picturae antiquae ex codice Mediolanensi bibliothecae Ambrosianae. Romae,* MDCCC XXXV. In-4°, 51 planches. — *Virgilii picturae antiquae ex codicibus Vaticanis. Romae,* MDCCC XXXV. In-4°, 67 planches.

[3] Les chiffres par lesquels sont ici désignées les peintures correspondent aux numéros d'ordre qu'elles reçoivent plus loin dans la description du manuscrit.

est tombé Mai et indiqué les planches où les détails de costume, d'architecture, etc., sont reproduits avec le moins d'exactitude. Nous n'avons pu noter tous les points où la publication de 1835 est en défaut; mais on aura bientôt en main la reproduction exécutée, par les soins de la Bibliothèque Vaticane elle-même, avec les procédés de précision dont on dispose aujourd'hui.

Nous avons dit que les peintures étaient de dimensions différentes. Il y en a six qui occupent toute une page; sur ces six peintures, deux servent évidemment de frontispice à un livre et permettent de supposer que chaque livre était précédé d'un frontispice de même genre, la peinture occupant toujours un recto et le verso restant quelquefois sans recevoir de texte [1]. Les peintures de plus petites dimensions, qui sont le grand nombre, sont placées assez souvent en haut des pages; on en trouve cependant beaucoup au bas et même au milieu, encastrées dans le texte de Virgile.

Les encadrements, carrés dans les peintures qui occupent toute la page, rectangulaires dans les autres, sont formés ordinairement par trois bandes de couleur, dont la première et la troisième sont posées côte à côte. La bande intérieure est noire, la bande extérieure est rouge; c'est la plus large et elle mesure de 5 à 6 millimètres. La bande intermédiaire n'est qu'un mince filet de blanc placé sur le rouge à la limite du noir et qui s'épanouit en fleuron aux quatre angles. Sur le filet rouge sont posées, à la suite les unes des autres, de larges plaques d'or, ordinairement en forme de losanges réguliers [2]. On trouve deux autres exemples d'encadrement. Le premier est un grand cadre plus haut que large, occupant toute la première page du manuscrit actuel et formant six petits tableaux rectangulaires contenant chacun un sujet distinct. Le second est fourni par conjecture; on trouve au dernier folio du livre VI de l'*Énéide* l'empreinte d'un encadrement circulaire qui occupait le milieu d'une page disparue et dont le sujet servait de frontispice au livre VII. Disons en passant que ce frontispice d'un genre spécial paraît indiquer, dès l'antiquité, une division reconnue entre la première partie de l'*Énéide* et la seconde.

[1] Le *Romanus* offre une disposition analogue de frontispices en tête de chaque livre.

[2] Ces losanges paraissent tracés avec un instrument spécial, à moins qu'ils ne soient les morceaux découpés d'une feuille d'or extrêmement fine.

Les peintures sont très inégalement conservées[1]. Plusieurs, qui se trouvent sur des feuillets mutilés, sont en partie perdues. Parmi celles qui sont entières, celles des quatre premiers livres de l'*Énéide*, qui sont de valeur inférieure, sont en bon état, et celles des livres suivants gardent encore quelque fraîcheur; celles des *Géorgiques* au contraire, les mieux exécutées, ont souffert bien davantage[2]. Cette perte d'une partie des peintures tient au procédé de l'exécution. Elles sont faites à la gouache par teintes successives; les teintes légères ont tenu; d'autres, trop épaisses ou se trouvant sur des fonds moins susceptibles de les conserver, sont tombées par plaques sous le frottement, emportant quelquefois le fond sur lequel elles avaient été placées. Ces peintures diversement écaillées permettent de se rendre compte de la manière dont on les a exécutées[3]. Aucune trace de dessin primitif ne se retrouve sur les fonds.

L'auteur de ces peintures paraît ignorer la perspective linéaire; s'il a un certain sentiment de la perspective aérienne, c'est par des moyens tout à fait artificiels qu'il essaye d'en rendre les effets, et c'est à des variations de fonds qu'il a recours. Au lieu de préparer un fond uniforme remplissant tout le cadre, comme il l'a fait par exemple pour certaines scènes des Enfers où le fond entier est violet, il divise d'ordinaire son cadre en plusieurs bandes horizontales[4]. Le fond du premier plan, destiné à représenter le sol, est vert, jaune pâle ou gris cendré. Vers le milieu du tableau, une bande rose correspond souvent au second plan ou à la partie du ciel immédiatement au-dessus de l'horizon. Le haut est ordinairement occupé par une bande bleue ou verte représentant le ciel.

Après cette préparation des fonds, le peintre aborde son sujet. Il n'exécute pas d'abord les personnages du premier plan; il commence par faire les plans

[1] Il a été nécessaire de reprendre ici, en les retouchant, une partie des développements déjà donnés dans un travail intitulé : *Les peintures des manuscrits de Virgile* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, IV, Rome, 1884). Il se trouve annulé par celui-ci pour ce qui est des peintures du *Vaticanus;* on devra s'y reporter pour celles du *Romanus*, qui y sont décrites et analysées.

[2] Les peintures les moins distinctes sont les suivantes : 1, 2, 3, 37, 50.

[3] Voir particulièrement la peinture 37 (fol. LIII v°).

[4] Cf. la description des peintures 13, 28, 31, etc. Les compositions de l'*Iliade* de l'Ambrosienne n'ont pas de fond, sauf en deux représentations de paysage avec fond de ciel violet.

les plus éloignés, le paysage, les constructions, etc. Si les personnages doivent se trouver devant une muraille, comme dans la peinture 35, devant un temple, comme dans la peinture 41, il peint d'abord entièrement sa muraille en rougeâtre ou en bleu, les colonnes du temple en blanc, etc. Sans doute il attendra pour dessiner au pinceau les intervalles des pierres, les cannelures des colonnes, que les objets du premier plan soient peints à leur tour; mais, en réalité, ceux-ci se trouveront sur une double couche de couleurs différentes, et, s'il y a des détails de ces objets qui réclament une surcharge spéciale, celle-ci se trouvera posée sur une triple couche. Il est évident que cette manière de peindre n'excluait pas la disposition préalable des sujets; en peignant son temple, par exemple, le peintre savait bien qu'il y aurait sur le devant des personnages qui cacheraient une partie des colonnes. Mais l'expérience devait avoir appris la nécessité de peindre le plus possible par larges couches et par grands coups de pinceau [1].

Les fonds donnent fréquemment leur propre couleur aux objets de peu d'importance qu'on y a placés. Les rochers ou les murailles, par exemple, prennent facilement la teinte verte ou rose du fond; il arrive même qu'ils changent de couleur avec lui et que, verts dans le bas, ils se trouvent devenus roses dans le haut. Les objets qui n'ont point de couleur particulière sont alors dessinés simplement avec le pinceau chargé, trempé dans un ton plus fort que celui du fond. Pour les personnages, au contraire, ce fait ne se produit jamais; les chairs et les vêtements ont toujours des couleurs complètement différentes des teintes pâles des fonds. Il n'y a que les ombres dans les Enfers qui soient peintes en grisaille, l'absence de couleur spéciale servant à indiquer que ce ne sont pas des corps matériels.

Ces procédés et cet emploi des fonds sont à peu près communs à toutes les peintures du manuscrit. Mais, à regarder de près, nous avons été amené à

[1] Les couleurs posées sur de petites surfaces avaient moins de légèreté et, par suite, de solidité. C'est ce que prouve, entre autres choses, l'état de mutilation de la peinture 37: des parties assez importantes des vêtements y sont restées, parce que les vêtements se font d'ordinaire à coups de pinceau un peu larges; il ne reste absolument rien des têtes, à cause de la minutie avec laquelle elles avaient été exécutées. Il y a, du reste, des fonds sur lesquels les couleurs tiennent plus ou moins bien. Celles qui laissent le plus facilement tomber les couches qu'on leur a superposées semblent être le violet et le blanc. Sur les fonds plus remplis de gouache, la peinture en s'écaillant laisse assez souvent à nu le parchemin (peint. 37 et 41).

reconnaître trois peintres qui y ont successivement travaillé. L'un a illustré les deux livres conservés des *Géorgiques* (peint. 1-9); l'autre, le début de l'*Énéide* jusqu'après IV, 583 (peint. 10-25); le troisième, le reste de l'*Énéide* (peint. 26-50). Cette distinction n'a pas été faite jusqu'ici, même par le P. Beissel, qui a étudié le manuscrit en dernier lieu[1]; elle mérite d'être établie avec soin, car on en tirera plus loin certaines conséquences générales.

L'illustration des *Géorgiques* est d'une grande délicatesse : le nu particulièrement y est traité avec beaucoup de finesse; les animaux sont rendus avec une vérité frappante; les compositions ont de la vie et de la grâce. En quittant ces peintures, qui ont par malheur souffert du temps plus que les autres, on n'arrive pas sans une surprise désagréable à celles de l'*Énéide*. Elles portent les traces d'une véritable précipitation. On a travaillé trop vite, ce qui se montre même aux encadrements : non seulement le filet blanc y a complètement disparu, mais encore la bande rouge, tracée sans suivre une ligne régulière, festonne des deux côtés et l'encadrement noir est mis sur le rouge au hasard du pinceau; l'or lui-même est jeté en désordre. La même rapidité se manifeste dans les sujets. L'artiste semble avoir les procédés de la fresque plutôt que ceux de la miniature : il peint largement et emploie presque toujours les tons purs; c'est même pour cela que ses compositions sont mieux conservées que celles du reste du manuscrit; généralement d'exécution moins épaisse, elles se prêtaient moins à l'écaillement. Mais elles ne font de l'effet que vues de loin. Le nu, si remarquable dans les premières peintures, est très mauvais dans les secondes, les draperies sont lourdes; beaucoup de peintures ont un fond bleuâtre uniforme; toute perspective aérienne ou linéaire est absente[2]. La grossièreté est surtout sensible dans les visages; ils n'ont aucune expression, aucune vie; on devine les traits plutôt qu'on ne les voit, et les têtes sont beaucoup trop fortes pour les corps. L'existence d'une seconde main,

[1] *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg en Br., 1893, p. 4.

[2] C'est de ce peintre que D'Agincourt semble parler, quand il dit, portant sur nos peintures un jugement trop sommaire : « L'artiste, par défaut de savoir, a entassé les touches d'une même couleur l'une sur l'autre pour leur donner du corps et pour tâcher, par cette espèce d'empâtement, de produire des dégradations; et il n'a pas atteint son but » (*Histoire de l'art*, t. II, p. 52). On peut rapprocher de ce jugement quelques lignes de Cavalcaselle et Crowe (*Storia della pitt. in Italia*, Florence, 1875, t. I, p. 56).



IMPRIMERIE NATIONALE.

ayant décoré cette partie du manuscrit, paraît à tous égards suffisamment établie.

Dès qu'on arrive aux peintures des fol. XL et suivants, par exemple devant la scène si expressive du fol. XLI, où les femmes entourent le bûcher de Didon mourante [1], on est frappé d'un changement remarquable. Les visages sont encore maladroitement traités, et n'ont pas la finesse de ceux qu'on a trouvés dans les *Géorgiques;* mais ils révèlent un peintre bien plus maître de son art que le barbouilleur des pages précédentes. Les scènes de plein air ne sont plus sur un fond uniforme; on retrouve des bandes différentes, et l'artiste témoigne de son observation de la nature par le ciel rose de ses horizons et par ses derniers plans de mer, où le vert intense rappelle bien les lointains calmes de la Méditerranée. Précisément à l'endroit du manuscrit où les peintures changent ainsi de caractère, recommence la régularité dans les encadrements et le filet blanc y reparaît pour ne les plus quitter. Il n'est pas douteux qu'on ne soit en présence d'une troisième main, bien distincte des deux autres, qui a illustré à elle seule toute la seconde moitié du manuscrit tel que nous le possédons.

On ne peut pas dire que nous ayons affaire au même peintre, qui se serait relâché pendant quelque temps de son soin primitif pour reprendre plus tard son travail dans de meilleures conditions. Le faire des trois mains est beaucoup trop dissemblable. Les différences même ressortent tellement devant un examen attentif, qu'elles tendraient plutôt à faire croire que le manuscrit a été exécuté en trois fois; on serait presque disposé à voir une diversité d'époque, au moins entre la première partie et les deux autres. C'est l'examen paléographique qui s'oppose à cette hypothèse. Les défaillances d'écriture relevées plus haut sur certaines pages se rencontrent également dans les trois parties du manuscrit que nous font distinguer les peintures; comme il n'y a eu qu'un seul copiste, il n'y a eu qu'un manuscrit unique, et toutes les vraisemblances sont pour admettre que ces diverses peintures sont contemporaines [2].

Laissant de côté, en effet, les différences, on constate aisément que les trois peintres, vraisemblablement de la même époque, sont, dans tous les cas,

[1] Peint. 26. — [2] Le travail d'illustration a pu être réparti par quaternions; malheureusement toute trace de division par cahiers ayant disparu, on ne peut étayer cette hypothèse.

de la même école. Les observations qui suivent sur leurs procédés de détail s'appliquent également à chacun d'eux : seulement, l'un s'en sert avec habileté, l'autre avec maladresse, et le troisième tient le milieu, moins délicat que le premier, plus expert que le second.

L'usage de l'or mis au pinceau est commun à ces trois peintres dans les mêmes circonstances. Ils s'en servent d'abord pour rehausser les objets de couleur jaune, les statues des dieux, les boiseries des intérieurs, etc. L'or est passé sur les parties éclairées de façon à donner l'idée que l'objet entier est doré. Il souligne les plis des draperies, même ceux des tuniques rustiques, multipliant seulement les traits dans les riches vêtements. L'or indique aussi les arêtes des métaux, le fer des lances, des épées, le manche des haches, les parties éclairées des boucliers, etc.; enfin il est jeté par petits points, quelquefois en losanges [1], au milieu des feuillages, sans distinction d'essence, et sans qu'on y puisse voir une représentation de fruits ou de fleurs; il figure au même titre sur les guirlandes qui parent les victimes dans les sacrifices [2].

Le clair-obscur est absolument ignoré des peintres de cette école. Les lumières se font avec du blanc, les ombres avec des traits sombres. L'emploi du blanc est très habile dans les peintures de la première main, qui arrive à force de délicatesse à donner l'illusion du modelé. On l'y trouve sur les saillies du visage, sur les parties éclairées du nu, sur les cheveux déjà peints en rouge brun et qu'on veut faire grisonner ou luire [3]. Le blanc est toujours employé pour indiquer les arêtes éclairées des blocs de marbre, des escaliers de temple, des colonnes, des autels, etc. Dans les peintures de la seconde main, l'arête est marquée par un large trait blanc assez grossier. Les surfaces éclairées sont

[1] L'or est aussi employé en losanges dans les encadrements.

[2] L'usage de l'or n'apparaît pas dans l'*Iliade* de l'Ambrosienne.

[3] Ce blanc est assez léger pour adoucir simplement la teinte primitivement posée et ne se présente pas à l'œil comme du blanc, mais comme du rose, par exemple, s'il a été posé sur du rouge. On s'en rendra compte en examinant avec un verre grossissant la tête du soleil dans la peinture 5; le peintre a procédé par taches, mais avec une finesse extrême (cf. les peintures 6, 7, 8). On trouve aussi dans les meilleures peintures un véritable rose servant à délimiter les côtés en lumière des corps nus. Dans la peinture 6, par exemple, si gracieuse et si délicate que nous serions porté à y voir le chef-d'œuvre du manuscrit, les lignes du visage, des bras, des jambes, qui arrêtent les contours du nu sur le fond cendré, se trouvent tracées en rose. Mais il est souvent difficile de distinguer le rose produit par une superposition de couleurs du rose déjà composé sur le pinceau.

aussi rendues au moyen de blanc, plus ou moins apparent suivant l'habileté de l'artiste. Dans les plus mauvaises, où il indique aussi les plis des draperies, ce blanc n'est jamais fondu; il est donné seulement par traits plus ou moins larges, suivant que la lumière s'étend ou se restreint. Pour représenter les vagues de la mer, quelques zigzags blancs sur le fond indigo satisfont le peintre. Le plus fâcheux est qu'il en met partout sur les chairs et surtout sur les visages; il place des points blancs aux parties saillantes, à la pointe du nez, au menton, et trace un trait horizontal sur le front. Les yeux ne sont qu'une tache brune au milieu de laquelle est posé un point blanc. Les doigts, toujours démesurés, sont faits de deux traits, un trait sombre du côté de l'ombre, un trait blanc du côté éclairé. Il semble que le second peintre ait copié une composition où la lumière était bien distribuée, mais qu'il n'ait pas su la rendre, et qu'il ait employé le moyen le plus élémentaire produisant quelque effet à distance.

Les ombres des objets ou des personnages paraissent quelquefois avoir été données, quand le peintre a tracé au pinceau les contours de chacun d'eux, par des traits plus accusés du côté de l'ombre, plus légers du côté de la lumière. Pour mieux faire ressortir les personnages du premier plan, leurs traits extérieurs sont entièrement tracés au noir. On peut prendre pour exemple les deux ouvriers qui travaillent devant Carthage, dans la peinture 10; dans la même peinture, les édifices et les temples sont ainsi dessinés, et, pour indiquer les colonnes et les entre-colonnements, il suffit de coups de pinceau alternativement blancs et noirs. Cette peinture est des plus grossières sans doute, et ne témoigne d'aucun effort pour modeler les teintes; elle est du même peintre qui rend les mains et même les bras des petits personnages par deux larges coups de pinceau, l'un clair, l'autre sombre, juxtaposés [1]. Cependant les procédés ne sont pas différents pour les peintres plus habiles : dans le tableau des Cyclopes [2], si délicat pourtant, les jambes et les bras du Cyclope assis doivent aux traits noirs qui les délimitent le grand relief qui les distingue et que le peintre était impuissant à produire par le clair-obscur [3].

[1] Voir, par exemple, les enfants de Laocoon (peint. 13).

[2] Peint. 7.

[3] La lumière descend toujours de gauche à droite. De larges coups de pinceau bruns ou verdâtres partant du pied de chaque objet indiquent les ombres portées sur le sol. Assez souvent, ils sont omis par la seconde main.

Les chairs sont traitées d'une façon qui rappelle les peintures de Pompéi. La teinte rouge-brique des corps d'homme est constant, et le nu des peintures de la première main pourrait soutenir la comparaison avec les meilleures fresques antiques. Nous avons déjà indiqué l'emploi du rose et du blanc pour les lumières. Afin de donner des teintes plus délicates au nu féminin, on paraît s'être servi à cette époque de légers coups de vermillon [1]. Le procédé pour rendre les visages n'est pas non plus sans analogie avec la manière des fresques. Un même trait fait le nez par un premier angle et l'arcade sourcilière droite ou gauche par un second angle. Deux traits noirs horizontaux, adoucis par un peu de brun rouge, forment l'œil, avec un point noir ou un point blanc pour la prunelle. Tel est du moins le procédé des meilleures peintures; dans celles de la deuxième main, il est encore simplifié : un œil se compose d'une tache brune ronde, l'orbite, sur laquelle est jeté un point blanc, la prunelle.

Le paysage est assez secondaire dans nos peintures, et on ne doit pas le regretter, puisque, comme nous l'avons remarqué, l'absence de perspective se fait presque partout sentir. Il faut faire une exception, parmi les peintures des *Géorgiques*, pour la sixième, qui représente le vieillard de Corycus, avec ses serviteurs, cueillant des fleurs. Un arbre est de chaque côté de la scène au premier plan; dans le fond, une maison avec des arbustes fleuris et divers feuillages. C'est un joli paysage, frais et calme, comme l'épisode de Virgile. Peut-être les peintures perdues du premier peintre offraient-elles plusieurs scènes aussi excellentes. Pour les autres scènes de plein air, il y a plusieurs décors qui comportent divers procédés. Le sol, qui se confond avec le fond du premier plan, est gris de cendre, jaunâtre ou verdâtre. Généralement, sur le rivage de la mer il est d'un jaune de sable assez réel [2]. Dans un angle de la peinture 8, qui représente la descente d'Orphée dans les Enfers, Orphée est sur un sol jaune pâle pour indiquer la réalité de son existence au milieu des Ombres. Tout le reste est plongé dans la couleur violette, qui est la teinte conventionnelle des Enfers, indiquée d'ailleurs par Virgile [3]. Le ciel a des

[1] Tels sont ceux qu'on voit sur la poitrine de Didon (peint. 26).

[2] On trouve, dans la peinture 21, le sol d'un brun rougeâtre, mais c'est dans le panorama à vol d'oiseau d'une partie de la Sicile, qui est une des plus grossières compositions de la seconde main.

[3] *Lumine vestit purpureo* (*Aen.* VI, 640).

teintes parfois étranges, qui sont celles des fonds. Au-dessus de l'horizon, il est assez souvent rose, comme dans certains grands paysages des miniatures byzantines; dans le haut du tableau, il est vert, bleu ou même blanchâtre. La nuit est d'un bleu très sombre. Une seule fois le ciel nocturne, qu'on voit à travers les entrecolonnements, a de véritables teintes d'aurore boréale; c'est dans le tableau où Créuse, aux genoux d'Énée, le supplie de ne pas retourner au combat[1]. Peut-être le peintre a-t-il voulu rendre la rougeur du ciel, empourpré par l'incendie de Troie. Quant à la mer, elle n'a pas le même bleu dans toutes les peintures. Parfois elle est d'un azur très doux sur les premiers plans et verte en approchant de l'horizon[2]; parfois, au contraire, d'un beau noir indigo[3]. Des zigzags noirs et blancs indiquent, dans la série de la deuxième main, les vagues et le mouvement de l'eau. Dans la première et la troisième série, des coups de pinceau mieux fondus des mêmes couleurs servent au même usage[4].

Quand les arbres figurent au dernier plan, ils sont parfois d'une extrême finesse; de légères petites taches faites au pinceau et jetées par groupes suffisent pour indiquer les feuillages[5]. Les peintres emploient du vert plus ou moins foncé et jusqu'à du noir[6]. Les arbres sont ordinairement piniformes et ne se distinguent guère les uns des autres; cependant, dans la peinture 46 on reconnaît parfaitement le tronc et le feuillage du chêne. Les troncs dans toutes les peintures sont verts et rehaussés d'une ou deux larges bandes d'or, qui suivent le tronc entier et se prolongent jusque dans les branches. On a déjà vu le rôle que l'or joue dans les feuillages.

En somme, les procédés généraux sont les mêmes pour les trois peintres qui ont travaillé au manuscrit; ils sont de la même école et du même temps, et la seule distinction qu'on puisse faire entre eux vient du talent plus ou moins grand qu'ils ont montré et du plus ou moins de soin qu'ils ont mis à remplir leur tâche.

(1) Peint. 16.

(2) Peint. 28, 29.

(3) Peint. 13.

(4) Par endroits, les parties plus profondes de la mer semblent être rendues par la superposition d'une nouvelle couche de la couleur bleue qui a servi à la peindre entièrement.

(5) Peint. 47.

(6) Le noir ou le bleu très foncé est employé pour aller plus vite par le second peintre (par exemple aux peintures 12 et 18); mais c'est certainement une négligence.

Les peintures des *Géorgiques* méritent, malgré leur état de mutilation, d'être classées parmi les meilleurs restes de l'art de la peinture dans l'antiquité. La grâce et la fraîcheur des compositions, l'excellente manière de traiter le nu, le dessin juste et libre des visages témoignent, sinon d'un maître de premier ordre, au moins d'un peintre vraiment habile et qui n'a pas entièrement perdu les secrets de son art [1]. Tous ces caractères mettent une distance de temps considérable, et qu'on n'a jamais assez remarquée, entre le *Vaticanus* et le *Romanus*. La barbarie, dans le second manuscrit, se révèle surtout par la gauche disposition des groupes et le petit nombre des personnages, par l'absence des fonds de paysage, enfin par le manque total de modelé et l'impuissance à dessiner les visages autrement que de face ou de profil [2]. Le miniaturiste du *Romanus* s'inspire évidemment d'une œuvre de l'âge classique, mais de fort loin et en la défigurant entièrement; ceux du *Vaticanus*, au contraire, et particulièrement l'artiste qui traite les *Géorgiques*, sont encore maîtres des procédés antiques.

D'autres observations ajoutent du prix au *Vaticanus*. Ses illustrateurs ont le souci de rendre avec exactitude la pensée du poète, de ne rien donner à la fantaisie, de ne rien ajouter ni retrancher d'essentiel aux détails fournis par le texte. Le scrupule avec lequel ils remplissent leur rôle d'interprètes et la discrétion avec laquelle ils savent s'y borner témoignent, pour leurs compositions, d'une époque où Virgile était encore parfaitement compris et intelligemment respecté. On se convaincra, en regardant les reproductions ou par la description faite plus loin de chaque peinture, de la fidélité des peintres à

[1] On a déjà mentionné son habileté pour peindre les animaux. Le combat des taureaux est particulièrement digne d'être signalé et rapproché des meilleurs morceaux antiques, par exemple de la mosaïque de la villa Hadriana qui représente le combat d'un taureau et d'un lion; c'est la même hardiesse de mouvement, la même sûreté de dessin. La finesse des touches est telle que, sans les deux arbres maladroitement mis pour préciser le lieu de la scène, on se croirait en présence d'un chef-d'œuvre de la miniature moderne, digne presque d'un Giulio Clovio.

[2] Cf. Wattenbach, *Das Schriftwesen des Mittelalters*, 3e éd., p. 296. M. Kondakoff a très justement parlé du *Romanus* : « Ce n'est... qu'un travail tout enfantin d'un copiste qui s'est efforcé vainement de reproduire un dessin admirable..., comme si quelque miniaturiste irlandais du VIIIe ou du IXe siècle avait dessiné d'après une fresque antique. Il est évident que ce manuscrit n'aurait une certaine importance pour l'histoire de l'art que si nous ne possédions pas l'autre Virgile » (*Histoire de l'art byzantin*, trad. Trawinski, t. I, Paris, 1886, p. 75).

suivre le texte, fidélité qui n'est pas leur moindre mérite [1]. Citons en exemple le tableau de la forge des Cyclopes. Dans le haut volent des abeilles destinées à rappeler la comparaison faite par Virgile de leur activité laborieuse à celle des Cyclopes, et la scène elle-même est conçue uniquement d'après les éléments fournis par le texte. Aucun des détails caractéristiques n'est omis : on reconnaît les forgerons qui frappent les morceaux de fer sur l'enclume, ceux qui envoient l'air sur la flamme par des soufflets de cuir, ceux qui trempent le fer brûlant dans le réservoir d'eau froide; les bras se lèvent et se croisent au seuil de l'antre (*antrum* au lieu d'*Aetna* dans le texte du *Vaticanus*), et forment la traduction la plus exacte et la plus animée du vers :

Illi inter sese magna vi bracchia tollunt.

Dans l'illustration des Enfers, dont l'exécution s'est trouvée confiée à une main moins habile, on retrouve, avec les mêmes procédés de convention, la même fidélité aux moindres détails du texte. Il semble que le peintre ne veuille oublier aucun des personnages mythologiques, aucune des ombres décrites et même simplement mentionnées par le poète [2]. Par les peintures du livre VI qui sont conservées, nous pouvons juger avec quel scrupule Virgile avait été interprété. Ce livre paraît avoir compté plus d'illustrations que les autres, car le peintre n'avait point laissé passer de légende ni d'épisode du voyage infernal et de la prédiction d'Anchise sans en faire le sujet d'un tableau ou sans en glisser le souvenir dans un autre sujet. On y trouve même une peinture dont chaque moitié représente des scènes différentes, et dont les personnages, bien que rapprochés dans le même cadre, n'ont aucune relation entre eux (peint. 35) [3]; de cet usage, constant dans les bas-reliefs et les sarcophages et adopté couramment dans la miniature médiévale, les cinquante peintures du Virgile ne présentent que cet exemple unique.

Plus d'une fois, comme on le verra dans les descriptions, l'exactitude à

[1] On la rencontre dans les peintures de la seconde et de la troisième main. La peinture 16 fait une exception singulière, et le lieu de la scène est changé dans la peinture 41. Nous expliquerons plus loin pourquoi, dans la peinture 13, Laocoon est représenté nu, au lieu d'être vêtu comme l'indique Virgile.

[2] Cf. peint. 33-37.

[3] Il y a des exemples de deux scènes différentes réunies dans la même peinture, mais avec les mêmes personnages.

rendre les moindres détails de texte donne à certaines parties des scènes la valeur de véritables scolies. En résumé, l'ensemble de ces peintures, dans l'état primitif du manuscrit, constituait un magnifique commentaire figuré de Virgile, et depuis lors, ni au moyen âge, ni à la Renaissance, quel qu'ait été le culte dont on ait entouré la mémoire du poète, aucune interprétation picturale plus complète n'a été tentée par un artiste[1].

## III

### ORIGINE DES PEINTURES. — RESTITUTION DU MANUSCRIT PRIMITIF.

Après avoir étudié les procédés matériels des *illustrateurs* de Virgile et déterminé par quels moyens ils représentent les principales séries d'objets, on doit se demander la date de cette importante œuvre artistique. Malheureusement, le monument est à peu près unique et les termes de comparaison font défaut. Les fresques murales des derniers siècles de l'empire, les premières grandes mosaïques de Rome et de Ravenne ont une technique trop différente de celle des miniatures pour qu'il soit utile de les en rapprocher. Le seul manuscrit qu'on puisse mettre à côté du Virgile est l'*Iliade* de l'Ambrosienne, qui est probablement d'exécution italienne, mais appartient pourtant à l'art grec[2]; ses peintures, assez mal conservées, offrent pour la composition et l'exécution une certaine analogie avec les nôtres, quoiqu'elles soient plus grossières à quelques égards et considérablement inférieures, par exemple, à celles des

[1] Les peintures du *Romanus* sont en très petit nombre. On trouve dans des mss. du moyen âge des miniatures inspirées de l'*Énéide*, mais qui n'ont rien de commun avec l'inspiration antique de notre ms. ou même du *Romanus*. Nous citerons comme exemples la mort de Didon et le départ d'Énée, Énée auprès de Latinus, les combats des Troyens et des Rutules, etc., dans une chronique française en prose d'un ms. du xv^e siècle du Vatican. (*Reg. 5895*, fol. 99 et suiv. Il y a aussi des miniatures inspirées par l'*Iliade*.) On peut y voir ce qu'est devenue l'interprétation figurée de Virgile, neuf ou dix siècles après notre manuscrit.

L'illustration du Virgile de la bibliothèque Riccardi, à Florence, attribuée à Benozzo Gozzoli et qui est le meilleur type et le plus complet d'un travail de ce genre à la Renaissance, n'a pas l'importance que devait avoir le Virgile du Vatican. Il en est de même de la grande série de compositions de Sébastien Brant qui représente une autre face de l'interprétation de la Renaissance. Mais nous n'avons pas à développer ici ces indications.

[2] Kondakoff, *l. c.*, t. I, p. 69.



IMPRIMERIE NATIONALE.

*Géorgiques*. Mais la même incertitude règne sur la date de l'*Iliade* de Milan, les observations purement paléographiques conduisant aussi à placer ce texte, avec toutes les réserves ordinaires, du IVe au VIe siècle.

Les observations faites sur les peintures du Virgile et les hypothèses auxquelles on peut être conduit sur leurs origines n'apportent aucune lumière sur cette difficile question. Mais si l'on ne peut fixer l'époque de leur exécution, elles n'en doivent pas moins être considérées comme le plus important spécimen de décoration des livres antiques qui soit venu jusqu'à nous[1]. Tous ceux qui ont examiné nos peintures avec quelque attention ont été frappés de leur caractère véritablement antique. Avec plus de raison encore qu'on ne l'a fait pour les miniatures du *Nicandre* de Paris, on peut rappeler pour elles le χνοῦς ἀρχαιοπινὴς de Denys d'Halicarnasse[2]. Il n'en est presque pas une d'où ne s'exhale le parfum de l'antiquité classique et qui ne nous reporte aux meilleurs temps de l'art romain. Rien dans les costumes, dans les accessoires, dans l'accent général de la composition ne dénote l'époque barbare[3].

Les vêtements ordinaires sont la tunique ou l'*exomis*, le *paludamentum*, la toge ou le *pallium*, pour les hommes, la *palla* pour les femmes. Les bandes verticales qui décorent souvent la dalmatique des personnages de distinction,

[1] L'art de la miniature existait dans l'antiquité. Les textes, peu nombreux il est vrai, établissant que les Romains ont connu les livres illustrés, sont rappelés par Jules Labarte (*Histoire des arts industriels*, 2e éd., Paris, 1873, t. II, p. 158), en un passage où il parle du Virgile du Vatican. Joignons-y l'épigramme de Martial sur un portrait de Virgile lui-même, placé en tête d'un exemplaire de ses œuvres :

Quam brevis immensum cepit membrana Maronem :
Ipsius vultus prima tabella gerit.
(XIV, 186.)

On ne peut savoir si notre manuscrit, à l'état complet, s'ouvrait par un portrait de Virgile; mais il n'est pas inutile de rappeler que le *Romanus* avait conservé cette tradition, et que le célèbre portrait du poète assis s'y trouve jusqu'à trois fois, en tête et dans le cours des *Bucoliques*. Il est probable que le précieux portrait de Virgile découvert en 1896 sur une mosaïque de Sousse et récemment publié par M. Gauckler dans les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (1896, pl. à la p. 580), a été inspiré par une tradition de manuscrit.

[2] *Gazette archéologique*, 1875, p. 70 (art. de F. Lenormant sur le n° 247 du *Supplément grec* de la Bibliothèque Nationale).

[3] Dans l'*Iliade* de l'Ambrosienne, l'accent barbare est bien plus sensible. Cependant, sans entrer ici dans le détail d'un sujet indépendant du nôtre, nous devons rappeler que le caractère antique de certaines compositions et la comparaison avec les sujets traités dans les tables iliaques permet d'assurer que les peintures sont des copies d'originaux fort antérieurs. La question n'est pas aussi simple pour le Virgile.

et dont la couleur violacée représente la pourpre, sont le *clavus* et le *patagium*[1]. Rien n'y rappelle les vêtements ostrogothiques et byzantins de Ravenne. Il y a, il est vrai, tout un habillement étranger aux usages des Romains de l'époque classique : la tunique à longues manches (*chiridota*), les braies de diverses couleurs descendant jusqu'à la chaussure et serrées de cordons, la *mitra* pour coiffure, etc.; mais ces vêtements sont exclusivement réservés aux Troyens, et le peintre a certainement voulu indiquer par là des barbares ou du moins des Orientaux[2]. Il se rencontre ici avec les peintres des catacombes quand ils représentent Daniel, ses trois compagnons et les rois mages[3]. Les auxiliaires Germains, les Daces captifs de la colonne Trajane et les Marcomans de la colonne Antonine sont aussi semblables aux soldats troyens de nos peintures; celles-ci ajoutent seulement les renseignements de couleur qui manquent aux bas-reliefs. Remarquons en passant que ce costume, porté par les seuls Troyens dans le Virgile du Vatican, est, dans le *Romanus*, attribué indifféremment à tous les personnages. Cela indique dès l'abord une basse époque et non seulement l'introduction à Rome des modes barbares, mais encore la barbarie définitivement établie autour de l'artiste; cette observation suffirait à mettre une grande distance chronologique entre nos peintures et celles du *Romanus*, si souvent et si inexactement rapprochées.

Dans l'ameublement, rien ne s'écarte des usages des premiers siècles de l'empire[4]. Le *solium* de Vénus et celui de Didon se retrouvent dans les pein-

[1] Les statues antiques n'indiquant pas les diverses couleurs des bandes d'étoffe dans les vêtements, il faut, pour être renseigné, recourir aux peintures. L'*Iliade* de Milan a une Theano (Mai, pl. XXV) dont le *patagium* est absolument semblable à celui de la Sibylle dans nos miniatures.

[2] Pourquoi Énée ne porte-t-il jamais, dans le manuscrit, le costume de ses compatriotes? Probablement parce que l'usage de la *mitra*, des *anaxyrides*, etc. était considéré chez les Romains comme une marque de mœurs efféminées. Les peintres, ne pouvant dispenser les Troyens du vêtement que leur attribuait la tradition, ont peut-être voulu l'épargner à leur chef : Énée se fût présenté aux yeux moins dignement qu'il ne convenait pour l'ancêtre de la race romaine. Sans insister plus, remarquons que l'Amour, représenté une fois (peint. 12), porte le costume troyen; il est vrai qu'il a pris alors la forme d'Ascagne.

[3] Cf. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, p. 5, n. 2. On y trouvera les renvois à Garrucci. Le P. Beissel observe utilement que, dans le *Vaticanus*, les combattants portent rarement des manteaux et ne se servent pas de flèches, tandis que les manteaux et les flèches sont fréquents dans le *Romanus*.

[4] Les intérieurs sont très rares dans le Virgile, mais ils donnent bien l'idée des chambres étroites des maisons de Pompéi ou d'Ostie.

tures pompéiennes. Le lit sur lequel Didon se donne la mort a pour montant un dauphin allongé, la tête en bas; on voit, il est vrai, un dauphin semblable dans les lits représentés sur les sarcophages, c'est-à-dire aux IVe et Ve siècles, et dans un bas-relief d'ivoire de la lipsanothèque de Brescia, qui est de la même époque (Jésus ressuscitant la fille de Jaïre); mais on peut penser que cet usage décoratif est bien plus ancien, puisque les objets de bronze découverts à Pompéi offrent plusieurs fois ce motif appliqué à l'ameublement. Du reste, les mêmes objets se sont fabriqués identiquement pendant plusieurs siècles et la même ornementation s'y est répétée, sans qu'il soit possible d'appuyer une démonstration sur des observations de cet ordre.

Les vaisseaux sont reproduits plusieurs fois; ce sont des bâtiments antiques, avec l'*aplustrum*, la *camera*, le *cheniscus*, tels qu'on les voit sur les médailles de Lépide, sur la colonne Trajane, etc. Les armes et les costumes de guerre sont de la meilleure époque, et, bien que le *scutum* ne paraisse jamais, le *clipeus* ayant peut-être mieux convenu pour des sujets aussi anciens, rien n'empêche de voir pour le reste, dans les soldats d'Énée et de Turnus aux dernières illustrations de l'*Énéide*, des légionnaires de Trajan ou d'Antonin.

Ce qui est plus significatif encore, c'est toute la partie des peintures relative aux cérémonies religieuses. Les sacrifices jouent un grand rôle dans Virgile; le peintre semble s'être imposé la tâche de n'en omettre aucun, même de ceux que le poète ne mentionne qu'en passant. On ne compte pas moins de cinq sacrifices représentés, et nous avons lieu de croire, comme on le verra plus loin, que les feuillets absents en contenaient plusieurs autres. Ces sacrifices sont rendus avec une grande variété de disposition, mais avec l'exactitude des plus complets bas-reliefs classiques; rien n'y manque, ni le *popa*, ni le *camillus*, ni les victimes enguirlandées de feuillages et d'*infulae*, la bandelette rouge pendant sur les flancs[1].

A cette reproduction si fréquente des sacrifices, on doit rattacher le goût que montre le peintre à mettre en scène les apparitions nocturnes racontées par le poète. Nous en avons deux exemples : l'apparition de l'ombre d'Hector

[1] Énée, sacrifiant une brebis noire avec la Sibylle, a le genou sur les reins de la victime. Cette attitude du sacrificateur, qui rappelle celle des représentations sculptées de Mithra, se trouve assez curieusement reproduite dans une miniature de la Bible grecque du Vatican qu'on place au IXe siècle. (*Vat. gr. 746*, fol. 185.)

et celle des Pénates pendant le sommeil d'Énée; celle du dieu du Tibre y figurait certainement[1]. Les scènes d'un beau caractère antique ne sont pas rares : l'Orphée debout et assis des peintures 8 et 36 rappelle plusieurs figures bien connues; les femmes pleurant autour de Didon et se déchirant la poitrine sont semblables aux pleureuses entourant le lit du mort dans les bas-reliefs funéraires[2]. Les dieux et les personnages mythologiques sont figurés avec les attributs que leur donne l'art de la meilleure époque[3]. Les dieux n'ont jamais le nimbe autour de la tête, comme ils l'ont dans le *Romanus* et même dans l'*Iliade* de l'Ambrosienne[4]. Le soin et l'exactitude des représentations divines fournissent évidemment des indications non négligeables sur l'âge de nos peintures. Elles sont visiblement écloses dans un temps où les sacrifices étaient encore des cérémonies publiques et tenaient dans la vie des citoyens une place importante, où les images des dieux et les types mythologiques étaient devant les yeux et dans la pensée de tous et se retrouvaient tout naturellement sous le pinceau des artistes.

Mabillon et les savants qui ont examiné le manuscrit au XVII^e siècle, frappés déjà des caractères de bonne antiquité de ces peintures, s'accordaient à attribuer l'exécution du manuscrit au temps de Septime Sévère. On ne saurait, sans doute, remonter aussi haut; mais, si l'on se bornait à considérer les peintures seules, on pourrait être plus hardi encore que Mabillon et y voir un ensemble de compositions contemporaines d'Auguste aussi bien que de Constantin; nous serions

(1) Voir plus loin, § IV, restitution du début du livre VIII.

(2) La composition de la peinture 27 offre de l'analogie avec un des panneaux sculptés de la lipsanothèque de Brescia, où des pleureuses entourent le lit de la fille de Jaïre. (Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. VI, pl. CDXLII.) On sait que ce chef-d'œuvre des ivoires chrétiens est encore tout imprégné d'art antique. (A. Pératé, *Archéol. chrétienne*, p. 340.)

(3) Voir les statues aperçues dans les temples et les peintures 2, 7, 8, 12, 30, 33-36, 43, 45. L'attitude du beau Neptune de la peinture 30 est semblable à celle de la statue trouvée à Porto (musée du Latran) et à d'autres représentations du même dieu. Cf. Clarac-Reinach, 428, 2, où la figure est sans draperie. Le fleuve de la peinture 2 a l'attitude, sinon les attributs, de certaines figures sculptées, par exemple de l'Océan du musée de Naples (Clarac-Reinach, 434, 5).

(4) On en trouve la liste dans *Paulys Real-Encycl.*, 3^e éd., art. *Aineias*. Macrobe mentionne la fréquence des représentations de l'histoire de Didon : *ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur* (éd. Eyssenhardt, V, 17, 5).

alors en présence de copies faites à une époque où l'art était déjà en grande décadence, mais où il restait cependant assez de goût pour préférer l'imitation d'œuvres des meilleurs temps à des compositions nouvelles.

Cette idée, que nos peintures peuvent être des reproductions d'originaux antiques, a cours généralement aujourd'hui, surtout depuis que l'on incline à retarder la transcription du manuscrit. Mais les rapprochements que nous avons essayé de faire, et que de plus compétents que nous n'auront pas de peine à compléter, ne sauraient suffire à fournir la preuve que ces peintures du *Vaticanus* sont réellement des copies. A la rigueur, des artistes païens du VIe siècle même peuvent avoir conçu cet ensemble d'illustrations et l'avoir exécuté, sans que rien y décèle pour nous la barbarie ou les mœurs nouvelles. Il faut joindre, s'il se peut, aux simples présomptions qui ont déjà frappé tous les yeux, d'autres indices empruntés au caractère divers des peintres, aux représentations analogues que nous aurait laissées l'antiquité, enfin à la structure matérielle du manuscrit lui-même. Alors seulement la question sera considérée comme épuisée, l'absence de preuves rigoureuses empêchant de la résoudre entièrement.

Rien n'empêcherait d'admettre que les peintures des *Géorgiques* eussent été conçues et exécutées par le même artiste. Sans doute, on est peu porté à croire que ces paisibles scènes champêtres soient nées sous le pinceau au milieu de l'Italie troublée et ravagée des derniers règnes de l'empire; le sentiment y est si calme, il y a dans ces compositions une sérénité si conforme au texte virgilien, dans cette représentation de la vie rurale tant d'exactitude de détail et de sincérité d'accent, que cette longue série de tableaux riants et paisibles semble supposer la sécurité des villes et des campagnes autour du peintre. Cependant un artiste véritable a toujours le moyen de s'isoler d'un milieu d'agitation et de violence et de se recueillir dans ses travaux. Quant à la composition gracieuse et vraiment digne des meilleurs temps qui nous frappe dans cette partie de la décoration, elle n'est nullement au-dessus du talent qu'on peut raisonnablement prêter au peintre.

On n'en peut dire autant du second peintre, ni même du troisième. Ils peignent vite et grossièrement; rien n'indique qu'ils soient maîtres de leur art, et le plus singulier contraste existe, dans la partie qui leur a été confiée, entre la composition et l'exécution. Autant celle-ci se montre défectueuse, autant celle-là est intéressante et d'un caractère noblement antique. On sent tout au

moins que l'inspiration a été prise dans une œuvre supérieure, qui n'aurait jamais été conçue par un médiocre artiste, comme est le troisième peintre, ou par un manœuvre, comme le second.

Des scènes comme les sacrifices de Didon et de la Sibylle, Énée devant le tombeau de Polydore, Énée et Achate sur le seuil du temple d'Apollon, les prodiges dans la maison de Latinus, la réception des envoyés troyens au temple de Picus, sont d'un fort bel agencement. Le groupement des personnages est fait avec un art remarquable. Didon, par exemple, se drape dans sa robe de pourpre avec une attitude imposante qui jure avec l'exécution grossière et les tons criards du petit tableau. Le Laocoon non plus, d'une pose si majestueusement douloureuse, n'a jamais pu sortir de l'imagination du second peintre. Comment un artiste qui exécute si mal aurait-il su partout si bien composer?

Notre supposition semble confirmée par l'étude de certains procédés, chez le second peintre surtout. Les ombres et les lumières sont bien à leur place, mais les moyens qui servent à les rendre sont tout à fait insuffisants et font deviner plutôt qu'ils n'expriment l'intention de l'artiste. Il met, par exemple, dans la mer des zigzags blancs, qui n'ont aucune signification claire; on voit qu'il avait sous les yeux des traits ondulés analogues à ceux qu'emploient les autres peintres; il a cru les rendre par la couleur blanche dont il s'est servi, et ne s'est pas douté que l'effet était produit non par la couleur, mais par la manière dont elle s'harmonisait avec les teintes voisines. Ses ciels ont des bandes de tons singuliers et hors de toute vraisemblance, dont il n'y a, croyons-nous, qu'une seule explication : le peintre, qui ne peut avoir inventé des teintes aussi contraires à la nature, a rendu avec maladresse des originaux mieux harmonisés et mieux fondus [1].

Il y aurait une sérieuse utilité à rapprocher les illustrations du Virgile du Vatican des sujets analogues traités par l'art antique; mais, là encore, nous n'avons qu'un nombre extrêmement restreint de termes de comparaison. Si cela donne un intérêt de plus à des compositions qui peuvent être considérées comme uniques, on perd en même temps un élément important d'étude. Les sujets virgiliens se trouvent très rarement traités dans les monuments con-

[1] Notre peinture 5 ne constitue pas une exception; la tête du Soleil n'est pas entourée d'un nimbe, mais d'un cercle lumineux produisant le même effet que les rayons. Sur les nimbes de l'*Iliade*, cf. Kondakoff, *op. cit.*, p. 71.

servés. Quand on en rencontre, le caractère des représentations est trop différent pour permettre des rapprochements utiles[1]. Si nous possédions des tables faites pour enseigner l'*Énéide* dans les écoles, comme celles qui existaient pour l'*Iliade* et pour l'*Odyssée*, les comparaisons seraient plus fructueuses. Rien ne sert à conserver les types et les scènes traditionnelles comme ces représentations scolaires qui passent sous les yeux de tous; mais nous ne savons pas si l'on avait pour l'*Énéide* quelque chose d'analogue à la table iliaque. Dans celle-ci, pour le dire en passant, nous ne trouvons qu'une scène figurant aussi dans notre manuscrit : la sortie des Grecs du cheval de bois et le massacre des Troyens. Elle n'offre aucun point de ressemblance avec la peinture 14; les Grecs y descendent du cheval par une échelle; il en est de même dans la pierre gravée publiée par Winckelmann[2], sauf que, dans celle-ci, à l'échelle est adjointe la corde par laquelle descendent les Grecs dans la peinture du Virgile.

Avec le fragment de la table odysséenne du palais Rondanini[3], nous serions un peu plus heureux. On y voit Circé rendant la forme humaine aux compagnons d'Ulysse. Les quatre personnages à têtes d'animaux ne sont pas vêtus comme les quatre personnages de la peinture 39, puisqu'ils n'ont qu'une simple tunique, et que les têtes ne sont pas les mêmes. Cependant un point commun existe entre la composition de la peinture et celle du bas-relief : dans l'une comme dans l'autre, la transformation des hommes en bêtes n'est pas complète, et les têtes de bœuf, de porc, etc., reposent sur des corps humains[4]. C'est, il est vrai, le seul moyen dont un artiste puisse disposer pour montrer aux yeux une action de ce genre. La poésie même, dont les moyens

[1] On en peut faire de plus utiles avec d'autres sujets. Par exemple, la peinture 10, qui représente la construction de Carthage, se complète à l'aide du bas-relief du musée du Lateran représentant celle d'un tombeau. On y voit une grue et le mécanisme des poulies qui la font mouvoir et qui ne se distinguent plus dans la peinture.

[2] *Monum. ined.*, 140.

[3] Guigniaut-Creuzer, *Galerie mythologique*, pl. CCXLVII, 847.

[4] « Cette manière d'exprimer la fable antique n'est pourtant conforme ni au sens rigoureux des paroles d'Homère, ni au texte de Virgile; chez l'un et chez l'autre, les compagnons d'Ulysse sont réellement transformés en bêtes... et c'est dans le même sens que l'antiquité tout entière semble avoir compris cette métamorphose, sauf une seule exception peut-être (*Apoll. Rhod. Argon.*, IV, 672-674), qui date de l'époque alexandrine et qui se ressent du goût de cette époque et du théâtre où s'exerça son influence. » (Raoul-Rochette, *Monum. inéd.*, Paris, 1883, p. 359.)

d'expression ne sont pas bornés dans le temps et dans l'espace, l'emploie assez fréquemment, et Ovide, par exemple, voit toujours les métamorphoses en train de s'accomplir.

Un rapprochement d'une autre nature s'impose entre le Laocoon de la peinture 13 et le célèbre groupe attribué à l'école Rhodienne. On a pu dire que notre peinture montre le groupe des thermes de Titus introduit dans une composition picturale [1]. Ce sont en effet les mêmes serpents qui enlacent simultanément le père et les deux fils, et les figures ne sont pas séparées, comme elles le sont dans la peinture fragmentaire représentant Laocoon [2]. Il faut, de plus, que l'influence du type artistique créé par le sculpteur ait été bien forte pour que le peintre ait figuré Laocoon nu, au lieu de le vêtir comme le veut Virgile. Cependant on aurait tort de soutenir encore que le Laocoon du manuscrit est une reproduction du groupe : le manteau flottant derrière les épaules fait partie d'un autre type du Laocoon qu'on trouve dans une statuette de bronze du musée du Louvre et dans la fresque de Pompéi; de plus, les enfants sont extrêmement petits et le père met le genou droit sur l'autel où il s'est réfugié, comme il fait dans la fresque. Le manuscrit paraît donc s'être inspiré à la fois des deux types du Laocoon; mais ces deux types sont également antiques et leur union dans notre peinture n'a rien qui puisse la faire attribuer à une époque postérieure.

Il est remarquable que les peintres romains, peut-être par suite de leur éducation artistique exclusivement grecque, aient été aussi sobres dans les emprunts qu'ils ont faits aux poèmes de Virgile. Les scènes champêtres ont un caractère trop général pour être rapprochées des quatre ou cinq peintures du même genre qui restent dans le manuscrit. Pour les sujets de l'*Énéide*, nous n'avons pas non plus de comparaison possible avec les peintures antiques. Toute la légende d'Énée en Italie a été traitée par un peintre de talent, quelques années avant l'*Énéide*, sur les murs du tombeau des Statilii Tauri [3]. On y voit la légende latine, telle qu'elle s'était développée dans l'imagination ro-

[1] Léon Fivel, dans la *Gazette archéologique*, 1876, p. 10 (cf. pl. II).

[2] Donnée par Mau, *Ann. dell' Inst. arch.*, t. XLVII (1875), pl. O.

[3] Ces peintures ont été découvertes en 1875 sur l'Esquilin et sont installées aujourd'hui au Musée des Thermes. L'état de conservation n'en est pas excellent. Il en existe une copie au Capitole (palais des Conservateurs).



IMPRIMERIE NATIONALE.

maine, avant d'être modifiée et fixée pour jamais par Virgile. Mais les sujets n'y sont pas les mêmes que ceux des miniatures conservées, et d'ailleurs nos peintres, très fidèlement attachés à l'interprétation étroite du texte de Virgile, n'ont pas eu à s'inspirer de compositions du genre de celles de ce tombeau. Quant aux fresques de Pompéi, on n'en a découvert jusqu'ici que trois qui offrent des sujets empruntés avec certitude à Virgile : Énée et Didon, avec l'Amour sous les traits d'Ascagne (*Aen.* I, v. 715 et suiv.), Énée saisissant les armes apportées par Vénus (VIII, v. 608 et suiv.), Énée blessé par Diomède (XII, v. 398 et suiv.)[1]. Ces trois sujets devaient figurer dans l'illustration du manuscrit, mais ils appartenaient par malheur aux parties perdues.

Si la contradiction offerte, dans la plupart des peintures, entre la composition et l'exécution nous a fourni des arguments sérieux pour y deviner des copies d'originaux plus anciens, la comparaison avec les œuvres de l'art antique ne saurait, on le voit, nous rendre les mêmes services. C'est à la structure matérielle du manuscrit qu'il faut demander les plus sérieuses lumières sur la question.

On s'attendrait naturellement à trouver les miniatures du Virgile placées comme elles le sont dans tous les manuscrits à peintures, c'est-à-dire insérées au milieu du texte. Or, sur les cinquante peintures conservées, nous en trouvons seulement cinq occupant le milieu de la page et ayant des vers au-dessus ou au-dessous[2], et il y en a onze autres, en haut ou en bas de la page, exactement précédées de texte sans blanc préalable[3]. Dans tous les autres cas, la peinture est placée en haut d'une page, et la page qui la précède se termine par un blanc plus ou moins large. On ne peut douter que les auteurs du manuscrit, copiste et peintres, n'aient eu le désir d'éviter le plus possible ces vides inutiles dans les pages et ces espaces inoccupés extrêmement disgracieux. Comment expliquer, dès lors, que les blancs avant les peintures abondent à ce point dans le volume ?

Ces blancs ne sont pas moins de trente-deux, sur les soixante-quinze feuillets,

[1] Helbig, *Wandgemälde der..... Städte Campaniens*, p. 310 à 312 (1381, 1382 et 1383).

[2] Peint. 12, 19, 34, 35, 49.

[3] Peint. 6, 9, 13, 15, 21, 25, 30, 33, 39, 40, 43.

quelques-uns annonçant une peinture sur un des feuillets disparus. Beaucoup sont assez larges pour qu'une peinture ait pu aisément y prendre place, au lieu d'être renvoyée, comme elle l'a été, à la page suivante; ils comprennent, en effet, jusqu'à onze lignes de texte, hauteur que ne dépassent guère certaines peintures. Comment se fait-il que le peintre n'ait jamais voulu en profiter pour insérer la peinture qu'il avait à mettre à cet endroit du texte? En admettant qu'il ait indiqué au copiste le vers exact au-dessous duquel il voulait placer une peinture, pourquoi n'aurait-il pas consenti à la transcription de quelques vers de plus, afin d'éviter au moins cette perte d'espace et cette fâcheuse irrégularité? C'est peut-être parce que la confection du volume était réglée d'avance et ne dépendait ni du copiste, ni du peintre. Le copiste devait avoir sous les yeux un manuscrit à peintures de dimensions diverses; il mesurait la hauteur de chacune et, quand elle ne pouvait trouver place au bas d'une page, il en réservait la surface au commencement de la page suivante. Le peintre pouvait ainsi copier ces peintures exactement dans les proportions des modèles [1].

Quel était l'état du manuscrit original, dont une explication aussi naturelle confirme une fois de plus l'existence? avec quelle fidélité a-t-il été reproduit par ces copistes? C'est ce qu'il est difficile de dire. Les calculs de M. Ribbeck, exclusivement appuyés sur le texte, l'amènent à conclure que le *Vaticanus*, le *Mediceus*, le *Palatinus* et le *Romanus*, avec quelques autres manuscrits secondaires, dérivent tous d'un archétype qui aurait eu huit lignes à la page. La place des peintures du *Vaticanus* n'aidant pas à contrôler cette hypothèse, le Virgile à peintures qui a servi de modèle au nôtre était peut-être déjà, pour le texte, une copie de cet archétype. Quant à la fidélité des artistes qui l'ont reproduit, elle s'est appliquée surtout, croyons-nous, au nombre et à la place des peintures. Le manuscrit original avait le même nombre de peintures et celles-ci étaient intercalées au même endroit du texte de Virgile. Mais il

[1] Cette hypothèse semble valable, même dans le cas d'une réduction proportionnelle des peintures. Ajoutons que les indices fournis particulièrement par la seconde main font supposer que la disposition des personnages et les teintes ont été interprétées selon les talents et les procédés de l'école à laquelle appartenaient nos miniaturistes. Pour les détails qui ont pu être ajoutés, pour les suppressions que la fantaisie du moment a pu produire, la découverte des originaux pourrait seule les déterminer. Nous croyons, en tout cas, leur part fort restreinte.

était d'un autre format que le nôtre et il avait certainement à la page un nombre de vers différent.

Comme il faut renoncer à l'espoir de découvrir le manuscrit original que nous reconnaissons, nous sommes forcés d'en juger par la copie qui nous est restée. Celle-ci, outre l'intérêt qu'elle a par elle-même, pour montrer où en était la librairie et l'art des manuscrits vers la fin de l'empire romain, nous laisse en même temps ressaisir l'image d'un beau livre décoré dans les temps classiques. Laissons donc l'imagination interroger nos peintures et y chercher les traces d'une illustration de Virgile peut-être contemporaine de Virgile lui-même; demandons plutôt aux fragments qui nous restent de ce magnifique recueil s'ils ne peuvent nous faire deviner l'état primitif où il s'est trouvé dans la boutique du libraire de luxe qui l'a mis en vente ou dans la bibliothèque du riche patricien qui l'a fait exécuter.

On ne doit pas oublier que le manuscrit ne contient guère plus de deux mille vers, à peine le sixième de l'œuvre virgilienne, et que ces fragments sont répartis sur la moitié des *Géorgiques* et sur l'*Énéide* presque entière. Le travail de restitution d'un ensemble aussi morcelé n'aura donc de valeur sérieuse qu'autant que nous pourrons nous appuyer sur des indices précis. Si le manuscrit avait gardé quelque chose de sa division primitive en cahiers, nous disposerions d'un moyen de contrôle excellent et le plus usité en pareille recherche. A défaut de ce secours, c'est par des moyens différents que nous serons obligés de procéder. L'examen des peintures conservées et les traces qu'on peut retrouver de celles qui sont perdues suffiront pour permettre de combler par la pensée un grand nombre de lacunes. On pourra dire, croyons-nous, avec certitude, pour beaucoup de feuillets, non seulement ce qu'ils ont contenu en texte et en peintures, mais encore, comme on le verra, les sujets traités par l'illustration.

La première observation sur laquelle vont s'appuyer nos restitutions porte sur les blancs au bas des pages : ces blancs précèdent toujours une peinture. Par conséquent, toutes les fois que nous en trouvons un au bas d'un verso et que le feuillet qui devait suivre est absent, nous pouvons affirmer que ce feuillet débutait par une peinture. Il est possible du même coup d'en déterminer le sujet. En effet, les peintures qui sont conservées sont placées,

d'une façon constante, *avant* les vers qui servent à l'expliquer[1], et les détails interprétés par le peintre sont toujours empruntés aux vers qui suivent et non à ceux qui précèdent. Il faut quelquefois descendre assez loin pour retrouver tous ces détails, surtout quand, dans un seul tableau, sont réunies deux scènes racontées l'une après l'autre par le poète; mais il est tout à fait inutile de remonter dans le texte pour cette recherche. Quand on peut déterminer la place d'une peinture, on détermine donc du même coup, par le passage qui la suivait, le sujet qu'elle représentait.

Prenons, par exemple, le blanc qui est au verso du feuillet XV et indique une peinture après *Aen.* I, 521. Les vers qui précèdent dépeignent Didon s'avançant vers le temple, avec son cortège, pour y rendre la justice et y distribuer ses ordres, puis Énée invisible, voyant arriver auprès du trône de Didon ses compagnons que la tempête avait séparés de lui. Aucun de ces deux passages n'a été le sujet de la peinture aujourd'hui perdue; ce sujet, suivant le principe exclusivement adopté par la décoration conservée, ne peut être que dans les vers suivants. Au vers 522 commence le discours d'Ilionée : la peinture représentait donc Ilionée harangnant la reine.

Les peintures qui, comme celle-ci, étaient placées, après un blanc, en tête de feuillets absents, sont les plus faciles à restituer. Leurs dimensions sont données le plus souvent par des empreintes laissées sur la page qui leur faisait face. Ce sont généralement des empreintes de l'encadrement rouge ou de l'encadrement noir, quelquefois avec des traces de l'un et de l'autre et des dépôts de couleur à l'intérieur.

Plus d'une fois l'encadrement seul s'est déposé, ou même il n'y a qu'un simple filet à peine visible. D'autres fois, il ne reste aucune trace de l'encadrement et seulement des dépôts de couleur très légers qui se confondent avec l'encrassement laissé par le temps sur le parchemin[2]. Dans la plupart

[1] Quand c'est un entretien ou une harangue que le peintre met en scène, il arrive le plus ordinairement que la peinture se trouve non avant les vers préliminaires qui annoncent un discours, mais seulement avant les premières paroles prononcées.

[2] Quand la présence d'un blanc indique nécessairement une peinture au recto du feuillet absent, on est invité à observer ces traces incertaines et à reconstituer avec elles la peinture. Quant il n'y a pas de blanc, que les empreintes sont insuffisantes et que la peinture à retrouver doit être cherchée au milieu ou au bas du recto ou bien au verso du feuillet perdu, la détermination de la place du sujet n'est pas toujours aussi facile.

des cas, les empreintes d'encadrement sont assez visibles pour permettre de replacer la peinture exactement où elle était dans le texte et de connaître par suite le sujet qu'elle représentait. La page de texte qui contient la peinture 39 (recto du feuillet LVIII : *Les Troyens devant le rivage de Circé*) porte dans le haut une empreinte assez visible de l'encadrement d'une peinture qui se trouvait en face. Cet encadrement occupait le haut du verso du feuillet absent et ne laissait au-dessous que la place de quatre lignes. Ces quatre lignes correspondent précisément aux quatre vers qui nous manquent pour commencer le livre VII. D'après la méthode de restitution déjà indiquée, le sujet n'est pas douteux : ce sont les obsèques de Caïéta racontées au début du livre.

Quand les empreintes de l'encadrement sont absolument certaines, il peut arriver qu'au-dessus ou au-dessous de la peinture se trouvent par exemple six lignes seulement, là où la vulgate porte sept vers, et que la ponctuation nous interdise de déplacer un vers, toute peinture devant être au-dessous d'une ponctuation forte[1]. Ne pouvant, d'autre part, déplacer la peinture exactement limitée par les empreintes, nous sommes amenés à conclure qu'il manquait un vers au *Vaticanus*. Cette conclusion s'impose avec une certitude aussi grande que si nous avions le texte même du manuscrit sous les yeux. Ordinairement, du reste, cette lacune hypothétique coïncide avec une lacune analogue dans de bons manuscrits, le *Palatinus*, par exemple, et le *Mediceus*. Mais il n'est pas sans intérêt de retrouver, par le procédé qui nous est permis, la leçon jusqu'à présent ignorée du *Vaticanus*[2].

Les bandes horizontales de l'encadrement ne limitent pas toujours aussi exactement l'empreinte de la peinture absente; souvent même, il n'y a pour reconnaître l'existence de celle-ci qu'un trait léger rouge ou noir laissé dans les marges verticales et quelques dépôts de couleur à peine saisissables au milieu de la page. Mais une observation nouvelle vient se joindre à ces indices fugitifs. Nous savons le nombre maximum de lignes écrites que peut contenir

[1] Nous observons, dans les cinquante sujets conservés et dans tous ceux dont les empreintes ne laissent aucun doute, qu'une peinture n'a jamais été placée qu'après une ponctuation forte terminant un vers. Voir l'unique exception apparente de la peinture 47 et la conclusion que nous croyons pouvoir en tirer.

[2] Cf. dans notre restitution les folios que nous numérotons LVI, LXI, CVIII. Le *Vaticanus* élimine les vers suivants : *Aen.* IV, 273; IV, 328; IX, 29 (et un autre au même passage).

une page où se trouve une peinture : dans aucun cas on n'y compte plus de huit lignes, ce qui donne à l'espace minimum que peut occuper une peinture la hauteur de douze lignes. Or, pour la placer exactement dans le texte, nous sommes guidés par la règle qu'une peinture est toujours après une ponctuation forte; le sujet, qu'on peut deviner d'après les habitudes du peintre, sert à indiquer après quelle ponctuation la peinture se trouvait naturellement insérée. En connaissant, d'autre part, des dimensions minimum que celle-ci peut avoir, on réunit assez d'éléments de restitution pour suppléer à l'absence d'une empreinte bien marquée. Il nous est arrivé presque toujours, après avoir ainsi établi par le calcul la place où devait être la peinture, d'en apercevoir des traces perdues dans l'écriture et qui nous avaient échappé d'abord.

On conçoit facilement que, lorsque la lacune comprend un seul feuillet et que ce feuillet a laissé l'empreinte de son recto sur le verso qui le précédait, et celle de son verso sur le recto qui le suivait, la restitution des deux pages perdues puisse être absolument certaine [1]. La sûreté n'en est pas moindre toutes les fois qu'on a pour un seul feuillet absent l'empreinte d'une peinture, et que le nombre de vers manquant au texte conservé correspond exactement au nombre de lignes laissées libres au recto et au verso du feuillet absent [2].

Quand les empreintes indiquent une peinture en haut d'un verso perdu et que le nombre des vers ne suffit pas à remplir les lignes qui restent, cas le plus ordinaire, il est tout naturel de supposer au recto un blanc précédant la peinture [3].

Quand la lacune est de deux feuillets, on peut en connaître le contenu avec une certitude égale à celle des restitutions précédentes : il faut pour cela que le nombre de vers manquant au texte conservé soit exactement égal au nombre de lignes restées libres dans les deux feuillets que l'on suppose [4]. Il faut recourir à l'hypothèse d'une peinture placée au centre de ces feuillets,

[1] C'est ce qui arrive entre les feuillets LXV et LXVI. Au verso du premier est une empreinte d'encadrement au-dessous d'une ligne vide et au-dessus de 7; au verso du second est une empreinte au-dessous de 5 lignes et au-dessus de 3. Les deux sujets sont clairement indiqués par les vers qui devaient suivre chaque peinture, et les 16 lignes laissées libres sur les deux pages correspondent précisément aux 16 vers qui manquent au texte du manuscrit. Cf. notre restitution du feuillet XCV.

[2] Cf. par exemple le feuillet XI.

[3] Cf. par exemple le feuillet XII.

[4] Cf. les feuillets LXX-LXXI.

en un passage conforme aux habitudes du peintre, et remplissant le vide que laisserait le nombre de vers [1].

Mais, lorsque la lacune comprend une plus grande quantité de feuillets, on est réduit, pour les retrouver, à des suppositions. Nous avons tenté néanmoins quelques restitutions de ce genre, en tenant compte de la répartition moyenne des peintures dans les séries de feuillets, des sujets qu'aime à traiter le peintre et des points du texte qui l'inspirent de préférence. Ces restitutions ont été insérées dans la description détaillée du manuscrit et de ses peintures. Nous avons distingué toutefois, de celles qui sont certaines ou à peu près certaines, celles qui n'ont qu'une valeur de vraisemblance; dans la plupart des cas cependant, et quand il ne s'agit que de trois ou quatre feuillets, il semble qu'on peut se fier à nos calculs, sinon pour la position des peintures à quelques vers près, au moins pour leur nombre et pour la disposition générale des feuillets absents.

Le relevé de toutes les empreintes restées sur le parchemin a permis une restitution idéale de 115 feuillets, contenant près de 80 peintures, dont on peut établir la plupart des sujets. Les fragments conservés au Vatican n'occupent que 75 feuillets et n'ont que 50 peintures. C'est donc un acheminement sérieux à la restitution complète du manuscrit.

Les lacunes secondaires ainsi comblées de proche en proche, et presque toujours à l'aide des empreintes, nous avons tenté de retrouver le nombre des feuillets et des peintures qu'on peut vraisemblablement supposer pour les lacunes plus étendues, en faisant pour chacune un calcul parallèle des vers manquants et des sujets auxquels ils ont pu donner lieu. Ce ne sont, cette fois, que de simples hypothèses, mais elles permettent d'indiquer des totaux d'ensemble et d'établir que, du début du III^e livre des *Géorgiques* sur lequel s'ouvre le manuscrit jusqu'à la fin de l'*Énéide,* il comptait approximativement 350 feuillets et 200 peintures [2].

On peut tenter encore un pas. La mutilation du volume est sans doute très ancienne, mais on ne peut croire qu'il n'ait contenu à l'origine ni les deux

[1] Cf. les feuillets XCVI-XCVII, CIX-CX. Ajoutez le système de restitution très plausible aussi des feuillets XX-XXI, LXII-LXIII, etc.

[2] Ces résultats ont été obtenus par des totaux partiels minutieux, comme on pourra s'en convaincre en parcourant le chapitre suivant. Ils donnent exactement les chiffres 351 et 199.

premiers livres des *Géorgiques*, ni les *Bucoliques*. D'après ce que nous connaissons du manuscrit, il est naturel de compter à peu près 70 feuillets pour cette première partie disparue et de la supposer ornée de 45 peintures environ. Nous arriverions à un total général de *420 feuillets* et de *245 peintures*, pour ce Virgile intact, dont ne restent plus que les 75 feuillets du Vatican. C'est assurément le plus beau manuscrit dont on ait conservé une partie à travers tant de siècles.

Sous la forme nouvelle où ces calculs, qui sont de vérification facile, conduisent à envisager le Virgile du Vatican, ne semble-t-il pas plus que jamais qu'une œuvre artistique aussi considérable n'a pu être conçue et entreprise au seuil des âges barbares? Lors même que nous n'aurions pas des indices positifs d'une origine plus ancienne, n'est-on pas porté à retirer à la librairie du IVe ou du VIe siècle tout mérite autre que celui de la transcription, pour attribuer la première conception de cet admirable Virgile à une plus florissante époque de l'art romain?

## IV

### DESCRIPTION DU MANUSCRIT ET DES PEINTURES.

Dans la description feuillet par feuillet qui va suivre nous avons introduit les pages perdues dont nous avons pu indiquer le contenu en texte et en peintures et qui comblent entièrement ou en partie certaines lacunes du manuscrit. Au recto ou au verso des feuillets conservés sont indiquées les empreintes qui permettent de reconstituer des feuillets absents. Ceux-ci sont numérotés en chiffres arabes, laissant aux premiers les chiffres romains qu'ils portent dans la pagination. Parmi les feuillets perdus, il en est dont on peut retrouver avec certitude le contenu; il y a, au contraire, des restitutions qui, bien qu'établies d'après les règles observées dans la partie conservée, doivent être regardées comme de simples hypothèses. La description de ces feuillets douteux est mise entre crochets. L'ensemble de la restitution est imprimée en petits caractères[1].

[1] La description des peintures a été conçue pour aider à interpréter l'ensemble des sujets et pour préciser les détails des reproductions qui ont été jusqu'à présent œuvres de fantaisie. Les procédés directs eux-mêmes sont loin de tout montrer exactement. On a tenu aussi à



IMPRIMERIE NATIONALE.

Fol. I. Le recto est occupé par six petites compositions, placées deux à deux, encadrées chacune d'un filet noir et blanc et comprises dans un grand encadrement rouge. Un morceau de parchemin a disparu emportant un coin du 6e sujet. Cette page a beaucoup souffert et ses peintures sont en grande partie effacées. D'Agincourt ne les mentionne pas; Bottari (*Emend.*, p. 169) se borne à dire que les six sujets sont détruits par le temps. C'est aller un peu vite; toutefois Mai tombe dans un excès contraire en essayant une restitution complète des six sujets (M. II). Sa planche n'a aucune valeur, non plus que son interprétation. Il prend ses sujets dans toute l'œuvre virgilienne, depuis les *Bucoliques* jusqu'au livre X de l'*Énéide*. Cela n'a rien à voir avec le livre III des *Géorgiques*. Il est plus naturel de chercher l'explication des figures dans le livre lui-même et particulièrement dans le début. L'abondance des tableaux que le poète esquisse ou rappelle en passant suffit à expliquer la fantaisie du peintre qui a ici multiplié les sujets, au lieu de se borner à une seule grande composition, comme nous le trouverons en tête des livres de l'*Énéide*. Quelques mots étaient écrits en minuscule sur les deux premiers tableaux, mais ils ont disparu avec la couleur et ne peuvent nous guider. Voici ce que nous proposerions de voir dans les six petits tableaux de cette page :

1. *Apollon berger d'Admète* (*Georg.* III, 2). Il est assis et vêtu de rouge, et tient la *fistula* et un bâton; aucune trace du bonnet phrygien dont Mai l'a affublé [1]. Debout près de lui, un berger l'écoute. — 2. *Hercule tuant Busiris* (III, 5). Un personnage qu'il est impossible de distinguer est auprès de l'autel. — 3. *Hercule tuant l'hydre de Lerne*. C'est un des travaux imposés par Eu-

donner une certaine impression des couleurs de ces petits tableaux à qui ne peut voir les originaux.

Après le chiffre que nous attribuons à chaque peinture et qui est son numéro d'ordre dans le manuscrit, on trouve, entre parenthèses, le chiffre qui l'accompagne dans les planches de D'Agincourt et dans celles de Mai, qui sont les plus accessibles aux travailleurs et qu'il sera toujours commode de consulter pour quelques détails; les premières sont désignées par A, les secondes par M. Nous avons signalé expressément quelques-unes des inexactitudes des gravures de Mai, et, autant que possible, celles que ne pourront faire connaître, par suite de l'état de destruction des originaux, les planches d'héliogravure appelées à remplacer dans l'usage les publications antérieures.

[1] L'explication du bonnet que Mai voit sur la tête de Tityre est assez subtile : Tityre représente Virgile, et le poète porte le bonnet phrygien parce qu'il a composé l'*Énéide* (*Virg. pict. praef.*, p. 2).

rysthée (III, 4); le peintre a choisi, pour les rappeler tous, un des plus célèbres. De l'eau entoure la scène de tous côtés. — 4. Peinture effacée et complètement douteuse. Tout le haut a disparu; on voit un personnage assis, peut-être Auguste (III, 32), et deux ou trois personnages debout devant lui, parmi lesquels est sans doute le poète mentionné au vers 21. — 5. *Les Furies et le Cocyte* (III, 38). A la vérité, on ne voit qu'un personnage, entre deux autres, au fond d'une caverne où coule de l'eau. — 6. Peinture effacée rendant vain tout essai de restitution.

V°, *Georg.* III, 1-21 [1].

Lacune :

Fol. 1. R°, 22-42. [V°, 43-63.
Fol. 2. R°, 64-74; blanc. V°, peint. : *Jeux du poulain de bonne race* (*Georg.* III, 75 et suiv.); 75-81.
Fol. 3. R°, 82-102. V°, peint. : *Course de chars* (III, 103 et suiv.); 103-110.
Fol. 4. R°, 111-131. V°, 132-145; blanc.]

Fol. II. R°, peinture 2 occupant toute la page (M. IX); les couleurs sont presque partout effacées; le côté droit du folio a disparu, emportant une partie peu considérable de la peinture : *Précautions des gardiens de troupeaux contre le taon* (*Georg.* III, 146 et suiv.). A gauche est assis le fleuve Tanagre, une draperie verdâtre sur les jambes, un roseau à la main, et laissant tomber l'eau d'un vase penché; au-dessous, l'inscription [TAN]ACER (*sicci ripa Tanacri*, leçon du ms., vers 151). Dans le haut, Junon, dont le buste sort des nuages, préside à la scène, un long sceptre à la main; sur sa tête, le mot IVNO (elle est mentionnée aux vers 152-153). Un gardien aiguillonne et pousse devant lui une vache pleine; à droite, une femme, reconnaissable seulement à sa coiffure et vêtue d'une tunique bleue, chasse à coups de fouet une autre vache bondissant sous les piqûres du taon. Celle-ci avait à peu près disparu dans la peinture, et une main moderne en a refait inexactement les contours à l'encre.

V°, 146-162. Blanc de 4 lignes. Les premières lettres de chaque vers manquent; vers la fin il en manque jusqu'à onze.

[1] L'empreinte d'encadrement qu'on trouve ici se rapporte à la peinture 2. En général, nous ne signalerons pas les empreintes provenant des peintures conservées en face.

Fol. III. R°, peinture 3 (M. x) : *Les veaux* (*Georg.* III, 163 et suiv.). Au premier plan, à droite, un paysan met à deux jeunes veaux les colliers d'osier (166); à gauche, un autre trait une vache (cf. 176-178). Plus loin, d'autres veaux errent en liberté. Les corps ont presque entièrement disparu avec le fond blanc sur lequel ils ont été peints; les têtes peintes sur fond rose ont mieux résisté. Au second plan est un bâtiment de ferme et sur le seuil un char, où Mai a placé arbitrairement une figure, et qui rappelle les vers 170-173. Le paysan, assis très bas pour traire, est vêtu d'une *exomis* jaune, rehaussée d'or; c'est le costume ordinaire des paysans dans nos peintures. L'autre personnage est à peine visible. Un arbre occupe la gauche du tableau, et l'on voit des feuillages derrière les bâtiments.

163-167.

V°, 168-188.

Fol. V (transposé par erreur de reliure avant le fol. IV). R°, 189-208. Blanc d'une ligne.

V°, peinture 4 (M. xi) : *Le combat des taureaux* (*Georg.* III, 217 et suiv.). Au premier plan, deux taureaux se précipitent l'un contre l'autre, les cornes baissées (*versaque in obnixos urgentur cornua*). Deux arbres piniformes précisent le lieu de la scène (*reboant silvae*). A gauche, au second plan, une vache blanche observe paisiblement le combat (219). A droite, le peintre a représenté un taureau vaincu, d'un autre poil que les deux combattants, meurtrissant de ses cornes le tronc d'un des arbres (*arboris obnixus trunco*). Cette peinture est d'une belle exécution et mieux conservée que les précédentes.

209-214.

Lacune :

Fol. 5. R°, 215-235. [V°, 236-241; peint. : *Effet de l'amour chez les animaux* (*Georg.* III, 242 et suiv.); *Les cavales* (III, 266 et suiv.).

Fol. 6. R°, 242-262 [1].] V°, 264-284.

[1] Dans notre restitution, le vers 263 est supposé manquant au *Vaticanus*. Cette suppression est nécessaire pour remplir normalement le feuillet VI. Mais le caractère de la restitution est ici trop incertain pour que le fait soit considéré comme établi. M. Ribbeck a conjecturé que ce vers, dont Servius ne parle pas, était une interpolation, et il voit du reste, dans tout le passage, des traces de plusieurs rédactions.

Fol. IV. R°, 285-305.

V°, 306-321. Blanc de 5 lignes.

Fol. VI. Peinture 5 (A. LXV, 5; M. XII) : *Bergers abreuvant les troupeaux* (*Georg.* III, 327 et suiv.). Deux paysans sont à droite et l'un d'eux donne à boire à une chèvre dans un bassin qu'il tient à la main. Trois autres chèvres entourent son abreuvoir d'eau courante qui vient déborder au premier plan (*currentem ilignis canalibus*). Des arbres à droite et à gauche. Dans le ciel (327) est une belle tête du Soleil entourée d'un nimbe rose et de sept rayons rose et or, avec quelques traits de vermillon figurant les nuages. A côté, une inscription en minuscules presque entièrement effacée.

322-327.

V°, 328-348.

Lacune :

1° Fin du livre III : les peintures, réparties sur environ 7 feuillets, étaient empruntées sans doute aux épisodes suivants : *Occupations des habitants des régions septentrionales* (*Georg.* III, 352 et suiv.); *Élevage des brebis laitières* (III, 394 et suiv.); *Le serpent de Calabre* (III, 425 et suiv.); *La peste du Norique* (III, 478 et suiv.).

2° Début du livre IV :

[Fol. 7. R°, frontispice du livre IV : *Établissement des ruches* (IV, 8 et suiv.). V°, blanc[1].

Fol. 8. R°, 1-21. V°, 22-42.

Fol. 9. R°, 43-50; peint. : *Travaux des abeilles* (IV, 51 et suiv.). V°, 51-66. Blanc.

Fol. 10. R°, peint. : *Combats des abeilles* (IV, 67 et suiv.; 67-75.] V°, 76-96.

Fol. VII. R°, 97-117.

V°, 118-124.

Peinture 6 (M. XIII)[2] : *Le vieillard de Corycus* (*Georg.* IV, 125 et suiv.). Le vieillard est assis sur une pierre à gauche, au pied d'un arbre; il a deux

[1] Nous restituons en accordant un feuillet complet au frontispice du livre, comme cela existe pour les livres de l'*Énéide*. Si le frontispice n'occupe qu'un recto, la restitution doit être calculée d'une manière toute différente; il faut signaler qu'elle est ici plus douteuse que partout ailleurs.

[2] L'héliogravure accompagne notre travail.

doigts levés, comme s'il calculait l'époque de ses cultures; en face de lui, un homme debout, en *exomis* bleue, levant les mêmes doigts. C'est Virgile lui-même (125). Ils ont tous deux le bâton à la main gauche. Entre eux, deux serviteurs tournés vers le vieillard se penchent et recueillent des fleurs roses (*rosam*, 134) et des fleurs bleues (*hyacinthus*, 137) dans des corbeilles; l'un a l'*exomis* rose, l'autre l'*exomis* jaune, comme le vieillard. Au second plan, une maison champêtre, entourée de plantations de fleurs roses et bleues. Dans le ciel de teintes claires, une étoile (cf. 132) à six pointes, qui pourrait avoir été peinte postérieurement et paraît se rapporter aux calculs que fait le vieillard. Ce petit tableau, assez bien ordonné pour les personnages et pour le paysage, est heureusement conservé; le fond cendré des premiers plans a mieux tenu que partout ailleurs.

Lacune d'un feuillet et d'une peinture[1] :

Fol. 11. R°, 125-145. V°, 146-148; peint. : *Les Curètes frappant leurs boucliers* (*Georg.* IV, 150-152)[2]; 149-152.

Fol. VIII. R°, 153-169. Blanc de 4 lignes. Empreinte de l'encadrement du fol. XI. Cet encadrement a presque entièrement effacé 156 et 169, qui sont récrits d'une main moderne.

V°, peinture 7 (M. XIV)[3] : *La forge des Cyclopes* (*Georg.* IV, 170-175). Un des Cyclopes est assis à l'entrée d'une grotte[4] aux blocs d'un rose violacé et maintient sur l'enclume bleue, couleur conventionnelle du fer, un morceau de fer posé sur des points rouges. Un serviteur paraît diriger un soufflet (*taurinis follibus*), tandis que deux Cyclopes frappent avec de longs marteaux de fer. A chaque coin du tableau est un serviteur; l'un dépose, suivant Mai, un bouclier derrière les rochers de la grotte; l'autre plonge dans un vase d'eau le métal brûlant (*stridentia tingunt aera lacu*). Dans le ciel volent une dizaine d'abeilles, qui servent à mettre en scène la comparaison de Virgile.

[1] Cette restitution est la première qui se présente avec un caractère de certitude.

[2] Nous ne doutons pas que cette légende, rappelée en quelques mots par le poète, n'ait inspiré au peintre un tableau analogue à celui qui va suivre; il lui suffit souvent d'un vers ou deux pour trouver un sujet.

[3] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, IV, pl. V.

[4] Le texte du *Vaticanus*, pour 173, porte *antrum* au lieu de *Aetna*.

On lit sur le sol l'inscription CYCLOPES[1]. Quatre des personnages portent l'*exomis* jaune rehaussée d'or, l'un d'eux avec des dentelures laissant voir le haut des cuisses. Les deux autres personnages n'ont qu'une simple ceinture bleue pendant sur le devant, une sorte de *ventrale*. Les chairs, qui dominent dans ce tableau, sont rouge brique.

170-174.

Lacune :

Une dizaine de feuillets et environ six peintures qui pouvaient représenter : *L'enlèvement des rayons de miel* (*Georg.* IV, 228 et suiv.); *Le sacrifice d'un taureau* (IV, 295 et suiv.); *Aristée pleurant ses abeilles* (IV, 317 et suiv.); *Aristée dans la grotte de Cyrène* (IV, 363 et suiv.); *La surprise de Protée* (IV, 437 et suiv.); *La mort d'Eurydice* (IV, 457 et suiv.).

Fol. IX. R°, peinture 8 (A. XXI, 2; M. XV) : *Descente d'Orphée dans les Enfers* (*Georg.* IV, 471 et suiv). Orphée nu, n'ayant sur les épaules qu'une chlamyde rouge, et sur la tête un bonnet phrygien rouge aussi, chante en frappant sa lyre du *plectrum*. Il occupe l'angle droit du tableau; à côté est une entrée caverneuse des Enfers, où apparaît le fantôme blanchâtre et peu distinct d'Eurydice (*superas veniebat ad auras*). A côté, Ixion, attaché à une roue d'or qui s'arrête à la voix d'Orphée (484); au-dessus, Cerbère aux trois têtes, couché, mentionné aussi par le poète (483). L'angle gauche est occupé par la foule des Ombres qui écoutent (*umbrae tenues*); elles sont séparées du reste du tableau par les eaux bleuâtres d'un fleuve bordé de roseaux (*deformis arundo Cocyti*). Les huit corps qui les représentent sont bien dessinés, mais recouverts d'une teinte violette, légèrement retouchée de blanc pour les lumières. La même teinte enveloppe toute la scène, sauf la partie où se trouve Orphée et qui est gris de cendre, pour distinguer le domaine des réalités de celui des Ombres.

471-475.

V°, 476-497[2].

Lacune d'un feuillet et d'une peinture :

Fol. 12. R°, 498-516; blanc. V°, peint. : *Orphée déchiré par les bacchantes* (520 et suiv.); 517-521.

[1] Mai, à tort : CYCLOPEES. — [2] N'occupant que 21 lignes, à cause de l'introduction dans l'interligne, par la première main, de 483.

Fol. X. R°, 522-527 [1]. Empreinte d'encadrement en haut de la page. La moitié droite du feuillet ayant disparu, il n'y a que la première partie des vers.

Peinture 9 (A. XXI, 1; M. XVI) : *Disparition de Protée* (*Georg.* IV, 528 et suiv.). La moitié gauche de la peinture est seule conservée. Sous un large ciel bleu d'azur, on ne voit guère qu'une entrée de grotte sombre pleine d'eau, dans laquelle plonge un corps nu, sans sexe déterminé, enveloppé d'une teinte rose. Au fond, deux serpents, qui peuvent représenter soit les monstres marins dont Protée est le roi, soit une des formes qu'il aime à revêtir (cf. 408). On a toujours vu dans ce tableau Eurydice mordue par l'hydre, et les dessinateurs ont donné au corps qui plonge des formes féminines. Cette interprétation semble absurde, si l'on se reporte au récit de la mort d'Eurydice (457 et suiv.) : Eurydice est mordue dans l'herbe en fuyant Aristée; la grotte et l'eau n'y ont que faire. Ces détails conviennent à Protée, qui était dans une grotte, nous le savons par le vers 418, et qui, dans les vers qui suivent immédiatement notre peinture, se précipite dans l'eau (*spumantem undam sub vertice torsit*) [2]. Mai se croyait si sûr du sujet de ce tableau, qu'il a fait dessiner dans la partie absente un Orphée assis; il faut, au contraire, y restituer par la pensée les auditeurs de Protée, Aristée et Cyrène.

FIN DES PEINTURES DE LA PREMIÈRE MAIN.

V°, 528-548 (la seconde moitié de chaque vers seulement).

Lacune :

Fol. 13. R°, 549-566; blanc. Fin des *Géorgiques*. V°, blanc précédant un frontispice du livre I de l'*Énéide*.

Les sujets des peintures du début de l'*Énéide* pouvaient être ceux-ci : *Junon à Carthage* (*Aen.* I, 12 et suiv.), frontispice; *Junon dans l'antre d'Éole* (I, 50 et suiv.); *La tempête* (I, 81 et suiv.); *La colère de Neptune* (I, 124 et suiv.). On est plus sûr du dernier sujet.

Fol. 14. R°, ?-179. V°, peint. : *Énée chassant les cerfs* (I, 180 et suiv.); 180-184.

[1] N'occupant que 5 lignes, à cause de la lacune [*vox ipsa... miseram Eurydicen*] comblée dans l'interligne par une main postérieure.

[2] Une peinture placée aussi loin des vers qui l'expliquent serait d'ailleurs entièrement inadmissible dans le manuscrit.

Fol. XI. R°, 185-205. Empreintes légèrement visibles en haut de la page, au-dessus de 5 lignes.

V°, 206-226.

Fol. XII. R°, 227-247.

V°, 248-268. Empreinte légère provenant d'un encadrement placé au milieu de la page, après 6 vers et avant 2 vers.

Lacune :

Fol. 15. R°, 269-274; peint. : *Romulus et la louve; fondation de Rome* (*Georg.* I, 275-277); 275-276. [V°, 277-296; blanc.

Fol. 16. R°, peint. : *Jupiter envoie Mercure à Carthage* (I, 297 et suiv.); 297-302. V°, 303-313; blanc.

Fol. 17. R°, peint. : *Apparition de Vénus à Énée* (I, 314 et suiv.); 314-320. V°, 321-341.

Fol. 18. R°, 342-362. V°, 363-383.

Fol. 19. R°, 384-404. V°, 405-418; blanc.]

Fol. XIII. R°, peinture 10 (M. XIX)[1] occupant toute la page : *Énée et Achates aperçoivent Carthage en construction* (*Aen.* I, 419 et suiv.). Ils sont sur une hauteur rocheuse, à gauche (*jamque ascendebant collem*). Énée a les cheveux retenus par une bandelette blanche; il est vêtu d'une tunique blanche à bandes et d'un *paludamentum* rouge orangé, aux plis dorés, qu'il relève sur le bras gauche. Achates, qui a un manteau plus sombre, le laisse entièrement retomber. Leurs chaussures, qui montent jusqu'à moitié du mollet, sont bleuâtres avec des lacets ou courroies rouges (*calceus mulleus?*). Tous deux portent la lance. Au-dessus de la tête, les noms ACHATES, AENEAS. Les rochers ont des taches vertes, noires, jaunes, blanches, placées sur un fond primitivement bleu; le peintre a utilisé la partie inférieure pour y mettre une grotte et y faire travailler des forgerons. Ils sont surveillés par un homme, dont la robe blanche, flottante comme une dalmatique, porte deux bandes verticales violettes du haut en bas; il a un long sceptre à la main. Sur le premier plan, à droite, sont deux tailleurs de pierre, le manteau levé, dirigés par un second surveillant au manteau rouge. Derrière eux est une partie de

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, IV, pl. VI.



IMPRIMERIE NATIONALE.

la ville, avec une large porte cintrée sur le devant, soutenue par des colonnes doriques. Sous la porte, dans le fond vert des premiers plans, on lit CARTHAGO, que Mai n'a pas aperçu. Deux ouvriers y sont occupés; l'un d'eux enfonce un coin dans une pierre de taille et un surveillant vêtu d'une dalmatique jaune à bandes de pourpre lui indique de sa baguette la besogne à faire. Un chapiteau corinthien, grossièrement indiqué, gît sur le sol, avec des fûts de colonnes (*immanesque columnas*) et divers matériaux; une échelle, un mât brun rehaussé d'or, la roue d'une grue se voient dans l'intérieur de la ville et achèvent d'indiquer, malgré le petit nombre des personnages, la multiplicité des travaux. Le fond des premiers plans est vert; à la hauteur d'Énée il devient gris, et le haut, qui a moins tenu, est rose. Les murs sont rougeâtres ou verts, de la couleur du fond; des taches carrées, parfois sans ombre, figurent les fenêtres. Dans le haut semble fuir un mur circulaire, couvert de tuiles rouges ainsi que l'édifice de l'intérieur. Les pierres sont bleues avec de larges traits blancs pour indiquer les arêtes éclairées; certaines faces sont même entièrement revêtues de blanc.

V° 419-439.

Fol. XIV. R°, 440-460.
V°, 461-481.

Fol. XV. R°, 482-502.
V°, 503-521. Blanc de 2 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 5 lignes.

Lacune de 2 feuillets et d'une peinture :

Fol. 20. R°, peint. : *Ilionée et les naufragés troyens devant Didon* (*Aen.* I, 520 et suiv.); 522-526. V°, 527-547.
Fol. 21. R°, 548-568. V°, 569-585; blanc.

Fol. XVI. R°, peinture 11 (M. xx) : *Énée devant Didon* (*Aen.* I, 586 et suiv.). A gauche, la reine est assise, diadème d'or sur la tête et long sceptre en main, sur une estrade de bois. Son siège a des coussins blancs et le dossier, blanc aussi, est soutenu par des baguettes de bois doré formant carré, avec deux petits croissants aux angles comme ornement. Anna, debout sur

l'estrade derrière sa sœur, porte une robe rose et un péplum vert. La reine est vêtue d'une robe blanc et or et enveloppée d'un péplum violet foncé; elle lève l'index et le médius de la main droite; Énée, debout devant elle, en fait autant. Il a le même costume qu'au tableau précédent; il tient une lance de la main gauche ainsi que les deux compagnons qui sont à ses côtés. Ceux-ci ont les longues braies, la *caliga* et le bonnet phrygien. Derrière ce groupe, Achate, tête nue, en tunique verte et la lance sur l'épaule, part pour le rivage (*rapidum Achaten*, 644), et l'on aperçoit dans une baie, à droite, deux navires garnis de leurs rameurs et portant l'aplustre rouge. On lit trois inscriptions : ACHATES, TROIANI et, sur l'estrade, DIDO. De nombreuses taches d'humidité ont attaqué le fond bleu.

586-590.

V°, 591-611.

Lacune d'un feuillet :

Fol. 22. R°, 612-632. V°, 633-653.

Fol. XVII. R°, 654-656.

Peinture 12 (M. XXI) : *Vénus envoie vers Didon l'Amour sous la forme d'Ascagne* (*Aen.* I, 657 et suiv.). La déesse est assise à gauche, sur un trône de forme semblable à celui de Didon, mais au dossier orangé; au pied de la petite estrade est un dauphin, attribut de Vénus. Elle porte le sceptre et le diadème d'or et un péplum blanc couvrant une partie de sa robe rose. L'Amour, vêtu d'une tunique rose, d'un bonnet rouge et d'un pantalon violet, à la manière des Troyens, part d'un pas pressé, son arc à la main. Le côté droit du tableau, séparé du groupe précédent par une rivière d'un bleu très noir, montre le véritable Ascagne endormi sur des fleurs, devant un petit temple et un bosquet (*Idaliae lucos ubi mollis amaracus...*, 693). Ses vêtements sont les mêmes que ceux de l'Amour. On lit les inscriptions ASCANIVS, CVPIDO; CYTHEREA[1] au-dessus de la déesse; au-dessous d'elle, sur l'estrade, VENVS, d'une encre très pâle. Tout le tableau a été peint sur un fond bleu, comme le précédent.

657-659.

V°, 660-680.

[1] Mai, à tort : CITHEREA.

Lacune.

1° Fin du livre I :

[Fol. 23. R°, 681-696; blanc. V°, peint. : *Le repas au palais de Didon* (*Aen.* I, 697 et suiv.); 697-702.
Fol. 24. R°, 703-723. V°, 724-741. Blanc.
Fol. 25. R°, peint. : *Chant d'Iopas* (I, 742 et suiv.); 742-746. V°, 747-756. Blanc. Fin du livre.]

2° Début du livre II : Les sujets des peintures, réparties sur 6 feuillets environ, pouvaient être : *Énée racontant son histoire* (*Aen.* II, 1 et suiv.), frontispice; *Le cheval de bois et Laocoon lançant son javelot* (II, 27-53); *Sinon parmi les Troyens* (II, 77-145). On restitue le dernier sujet par la place qu'il occupe :

Fol. 26. R°, ?-161. V°, peint. : *La statue de Minerve dans le camp des Grecs* (II, 162 et suiv.); 162-169[1].

Fol. XVIII. R°, 170-190. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 7 lignes.

V°, 191-198.

Peinture 13 (A. XXII, 1; M. XXIV)[2] : *Mort de Laocoon* (*Aen.* II, 201 et suiv.). Il y a en réalité deux tableaux. A gauche, deux temples doriques; dans l'un (cf. 226), la statue de Minerve; dans l'autre, celle de Neptune, très reconnaissables l'une et l'autre, quoique indiquées par de simples traits d'or. Devant un autel auprès du second temple, un *popa* nu jusqu'à la ceinture conduit un taureau blanc, qui a un ornement d'or singulier entre les cornes. Il tient la hache sur l'épaule, et au-dessus de sa tête on lit l'inscription LAOCOON, mise par erreur sans doute à cause du *mactabat ad aras*. Plus haut, dans une mer très sombre (*tranquilla per alta*), les deux serpents s'approchent du rivage (ANGVES). Les temples et les autels sont d'un bleu grisâtre, avec du blanc pour les arêtes éclairées et de l'indigo pour les arêtes sombres; les tuiles sont rendues de la même manière. La mer est bleu indigo; les serpents sont noirs, ayant sous le ventre une ligne de points blancs qui les

[1] La place de la peinture est certaine à une ponctuation forte qui est ici avant 162; d'autre part, la hauteur de l'empreinte de l'encadrement ne laisse place qu'à 163-169. Il ne semble pas cependant qu'aucun déplacement puisse être proposé dans ce passage.

[2] *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, IV, pl. VII.

fait apercevoir. Dans la composition de droite, Laocoon, les bras étendus, le genou droit sur un autel, est enlacé par les serpents, ainsi que ses deux fils soulevés de chaque côté de lui et mordus chacun par un serpent. Derrière Laocoon, complètement nu, flotte une grande chlamyde rouge orangé, agrafée sous le cou. Le personnage principal a des proportions gigantesques; les enfants, au contraire, sont tout petits. On lit, vers le haut du groupe, l'inscription LAOCOON et, de chaque côté, une moitié du mot NA-TII (*sic*)[1]. Les divers plans sont ainsi traités : jaune pâle sur le devant, puis gris de cendre, rose et enfin bleu.

Lacune de 2 feuillets et d'une peinture :

Fol. 27. R°, 199-219. V°, 220-233; blanc.
Fol. 28. R°, peint. : *Le cheval entre dans les murs de Troie* (*Aen.* II, 234 et suiv.); 234-240 (?). V°, 241 (?)-253; blanc.

Fol. XIX. R°, peinture 14 (A. XXII, 2; M. XXV) : *Surprise de Troie par les Grecs* (*Aen.* II, 254 et suiv.). Une déchirure du parchemin a enlevé l'angle du haut à droite, mais rien d'essentiel ne paraît avoir disparu. Les remparts occupent le premier plan et le dernier. A l'angle de gauche, un coin de mer avec une proue de navire, et dans le ciel le croissant blanc et trois étoiles (*per amica silentia lunae*). A gauche le cheval de bois, peint en jaune, sur la machine à roues qui a permis de le transporter. La planche qui sert de porte est levée par Sinon; un Grec passe la tête dans l'ouverture; un autre descend au moyen d'une corde. Les corps sont beaucoup trop grands pour les dimensions du cheval. Tout le reste du tableau est une scène de carnage. Des Troyens sont surpris et égorgés sur deux lits semi-circulaires entourant des tables (*urbem somno vinoque sepultam*); ils portent pour la plupart une tunique rose et un bonnet rouge orangé. Les Grecs sont jambes nues et ont des boucliers rouge orangé et des casques dorés à panache rose. Un *sigma* est rose, l'autre vert, et tous deux sont coupés de bandes dorées. Les murs de l'enceinte au premier plan sont verts, au second, bleus; le sol est vert, marqué de flaques de sang. Cette scène ne compte pas moins de vingt-deux personnages et ne

[1] Peut-on voir ici une altération de *nati duo* (NAT. II)?

manque pas de mouvement; mais le défaut de perspective y est plus sensible qu'ailleurs.

254-258.

V°, 259-267. Une partie des vers 260-263 a disparu entièrement dans la déchirure, ainsi que 259, dont il ne reste que la syllabe finale.

Peinture 15 (A. XXIII, 1; M. XXVI) : *L'ombre d'Hector apparaît à Énée* (*Aen.* II, 268 et suiv.). Énée endormi est étendu sur un lit de repos, enveloppé jusqu'à mi-corps d'une draperie rouge. Au second plan, le mur de la salle est percé de larges ouvertures, par lesquelles on voit le ciel bleu; Mai donne une architecture inexacte. A droite, très près du lit, l'ombre d'Hector toute brune, et dont le pallium ne se distingue qu'aux traits d'or marquant les plis. Il est impossible de savoir si le peintre avait voulu représenter Hector couvert de sang et de poussière, tel que le décrit le poète; cette même teinte brune enveloppe aussi Déiphobe dans la peinture 35. Les noms d'AENEAS et d'HECTOR sont inscrits près des personnages.

Fol. XX. R°, 268-288.

V°, 289-309. Empreinte au bas de la page, au-dessous de 8 vers.

Lacune :

Fol. 29. R°, 310-317; peint. : *Rencontre d'Énée et de Panthus* (*Aen.* II, 318 et suiv.). [V°, 318-338.

Fol. 30. R°, 339-359. V°, 360-380.

Fol. 31. R°, 381-401. V° peint. : *Cassandre prisonnière des Grecs* (II, 403 et suiv.); 402-409.

Fol. 32. R°, 410-430.] V°, 431-436; peint. : *Les Grecs assiégeant le palais de Priam* (II, 438 et suiv.) [1].

Fol. XXI. R°, 437-457. Empreintes au bas de la page.

V°, 458-468. Blanc de 10 lignes. Légères empreintes.

Lacune :

Fol. 33. R°, peint. : *Pyrrhus attaquant la porte du palais* (*Aen.* II, 469 et suiv.); 469-474. [V°, 475-495.

[1] La place de la peinture indique la ponctuation forte à adopter. Le vers 437 est le début d'un récit nouveau.

Fol. 34. R°, 496-511; blanc. V°, peint. : *Hécube et Priam; mort de Priam* (II, 512-558); 512-516.

Fol. 35. R°, 517-537. V°, 538-558.

Fol. 36. R°, 559-566; blanc[1]. V°, peint. : *Apparition de Vénus à Énée* (II, 589 et suiv.); 589-595.

Fol. 37. R°, 596-616. V°, 617-637.

Fol. 38. R°, 638-658. V°, 659-670; blanc.]

Fol. XXII. R°, peinture 16 (A. XXIII, 2; M. XXVII) : *Créuse supplie Enée qui veut retourner au combat; prodige sur la tête d'Ascagne* (*Aen.* II, 671 et suiv., 681 et suiv.). Une salle comme celle de la peinture 15 laisse apercevoir un ciel rose et des étoiles. A gauche, Énée, portant un casque d'or à panache rouge, part pour le combat, tenant le bouclier à la main gauche. Créuse est à genoux, vêtue de bleu (*complexa pedes in limine*). Au milieu, le petit Ascagne debout en manteau orangé, tunique rouge et braies vertes. Ses cheveux flambent d'une flamme rouge sous son bonnet, et deux grands serviteurs, vêtus à la troyenne, inclinent sur sa tête des amphores (*Nos . . . restinguere fontibus ignes*). A gauche de la scène, Anchise à cheveux blancs, de profil et complètement entouré d'un pallium jaune, tend les deux mains ouvertes vers le ciel (*caelo palmas cum voce tetendit*). Cette peinture interprète assez librement le récit de Virgile. Chaque personnage a son nom, ANCHISES, AS|CA|N|I|VS (en colonne), CREVSA, AEN; au-dessus des serviteurs, qui ne sont nommés qu'au vers 712 : FAMVLI.

673-678.

V°, 679-699.

Lacune :

[Fol. 39. R°, 700-720. V°, peint. : *Départ d'Énée et de sa famille* (*Aen.* II, 721 et suiv.); 721-725.

Fol. 40. R°, 726-746. V°, 747-767.

Fol. 41. R°, 768-770; peint. : *L'ombre de Créuse apparaît à Énée* (II, 771 et suiv.); 771-774. V°, 775-795.

Fol. 42. R° 796-804. Fin du livre II. V°, blanc.]

[1] Nous supposons dans ces calculs que le passage 567-588 manquait au *Vaticanus*, comme il manque au *Palatinus* et au *Mediceus*; mais nous ignorons sur ce point le témoignage des autres manuscrits de premier ordre, qui présentent tous une grande lacune dans cette partie du liv. II.

Fol. XXIII. R°, peinture 17, occupant toute la page (M. XXVIII) : *La flotte d'Énée quitte le rivage troyen* (*Aen.* III, 9 et suiv.). Le fond d'eau bleu sombre que le peintre a d'abord placé n'a pas permis aux autres couleurs de se maintenir; aussi distingue-t-on fort peu de chose. Au premier plan est un grand vaisseau, occupé par cinq personnages avec des boucliers, et, au milieu, Énée debout, portant la tunique blanche et le manteau orangé. Un *cheniscus* est à l'avant du navire; une immense voile blanche se gonfle au-dessus. Un peu derrière, deux autres vaisseaux et, dans l'angle supérieur à gauche, un rivage très effacé et des teintes rouges qui indiquent un incendie (*omnis humo fumat... Troia*).

V°. Blanc.

Fol. XXIV [1]. R°, *Aen.* III, 1-12. Les trois premiers vers à l'encre rouge. Blanc de 9 lignes.

V°, peinture 18, occupant encore toute la page (M. XXIX) : *Énée à la sépulture de Polydore* (*Aen.* III, 19 et suiv.). A droite, Énée, qui serait reconnaissable sans l'inscription AENEAS, se présente devant un monument teinté de bleu, devant la porte duquel est un autel et qui porte les mots TVMVLVS POLYDORI. Il tient un rameau à la main, et d'un grand arbre au feuillage noir qui domine le monument tombent de grosses gouttes de sang rouge (*atro liquuntur sanguine guttae*). Au milieu, trois personnages devant un autel; l'un tient un bassin et un autre est vêtu comme le sacrificateur de la peinture 13; il a une hache sur l'épaule et amène un taureau blanc, qui a entre les cornes l'ornement de la peinture 13, mais rouge; sur la croupe est une large bandelette, rouge aussi. A gauche est un temple de Minerve dont la statue d'or se voit à l'entrée [2]; il est recouvert en tuiles rouges, ainsi qu'une grande construction plate qu'on voit dans le fond et qui rappelle la ville fondée en Thrace par Énée (18). Le peintre a représenté peut-être le moment où Énée, après avoir élevé un tombeau à Polydore, fait des sacrifices en son honneur (62 et suiv.). Dans ce cas, il aurait réuni à cette scène la scène

[1] XXIII dans l'annotation critique de M. Ribbeck. Cette erreur vient de ce que M. Ribbeck a oublié de compter le folio XXII; désormais et jusqu'à la fin, chacun des folios qu'il indique est numéroté d'un chiffre en retard.

[2] C'est bien Minerve; on distingue son casque, et la lance et le bouclier sur lesquels elle s'appuie.

précédente, où Énée, coupant des branches avant son sacrifice à Vénus, voit des gouttes de sang couler de l'arbre. Il est probable que, par un anachronisme excusable, il a inséré par avance le tombeau dans son tableau.

Fol. XXV. R°, 13-33.
V°, 34-54.

Lacune d'un feuillet et d'une peinture :

Fol. 43. R°, 55-72; blanc. V°, peint. : *Les Troyens abordent dans l'île de Délos et sont reçus par le prêtre d'Apollon* (*Aen.* III, 73 et suiv.); 73-78.

Fol. XXVI. R°, 79-99. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 6 lignes.
V°, 100-120.

Fol. XXVII. R°, 121-123.

Peinture 19 (M. XXX). *Pergamée fondée par Énée* (*Aen.* III, 132 et suiv.). La ville occupe les deux tiers du tableau. On voit, par-dessus les murailles, des édifices à fronton triangulaire assez grossièrement peints et couverts de tuiles. Des chèvres sont couchées sur le premier plan ainsi qu'un taureau; plus haut, deux autres taureaux sont debout près du rivage. Peut-être, par l'absence de tout personnage humain et la présence des animaux couchés, le peintre a-t-il voulu indiquer la contagion qui ravage la ville à peine fondée [1]. A gauche, dans toute la hauteur de la peinture, s'étend la mer. Contre le rivage sont trois poupes de vaisseaux sans matelots (*sicco subductae litore puppes*). Cinq îlots, occupés chacun par une petite construction à toit rouge et de forme indistincte, forment une représentation assez naïve des îles côtoyées, en venant en Crète, par la flotte d'Énée (*sparsasque per aequor Cycladas*); ce sont probablement les cinq îles nominalement citées par le poète : Ortygia, Naxos, Donusa, Oléaros et Paros.

124-126.
V°, 127-146. Blanc d'une ligne.

[1] On pourrait penser à la ville abandonnée par Idoménée (123). Mais les vaisseaux s'expliqueraient moins aisément, et ce serait une exception unique à la règle adoptée par nos peintres de placer la peinture avant les vers qui l'ont inspirée.



IMPRIMERIE NATIONALE.

Fol. XXVIII. R°, peinture 20 (M. XXXI) : *Énée voit en songe les Pénates.* (*Aen.* III, 147 et suiv.). Énée dort sur un lit analogue à celui de la peinture 15, mais les pieds du lit, qui ont conservé leur dorure, sont plus ornés; les coussins sont verts et la draperie qui couvre Énée, blanche. La salle est assez différente du dessin que donne Mai; de blanches colonnes corinthiennes soutiennent un toit de tuiles arrondi en voûte surbaissée. Au-dessus et au-dessous de ce toit, on voit le ciel bleuâtre, la lune blanche et quelques étoiles représentées par un point d'or entouré de plusieurs autres points[1]. Les Pénates sont deux personnages vêtus d'une longue draperie noirâtre recouvrant la tête (*velatasque comas*), qui se penchent de chaque côté du lit; le visage est grossièrement dessiné. Au-dessus de la tête des trois personnages, on lit en trois inscriptions : AENEAS, DII PENATES[2].

147-152.

V°, 153-173.

Fol. XXIX. R°, 174-194.

V°, 195-216[3]. Empreinte d'encadrement laissant 2 lignes en haut et 3 en bas.

Lacune probable de 3 feuillets et de 3 peintures :

Fol. 44. R°, 217-218; peint. : *Les Harpies interrompent le repas des Troyens* (*Aen.* III, 223 et suiv.); 219-221. [V°, 222-252.

Fol. 45. R°, 253-273. V°, 274-276; peint. : *Les Troyens, ayant abordé au rivage d'Actium, sacrifient à Jupiter et s'exercent à la lutte* (III, 277 et suiv.).

Fol. 46. R°, 277-297.] V°, 298-299; peint. : *Rencontre d'Énée et d'Andromaque* (III, 301 et suiv.).

Fol. XXX. R°, 300-320. Empreintes de couleurs sur la plus grande partie de la page.

[1] La disposition des colonnes est une véritable scolie de 152 :

Plena per insertas fundebat luna fenestras.

[2] Les Pénates ne sont point *multo manifesti lumine*. Cependant il y a une différence entre cette apparition et celle d'Hector, par exemple (peint. 15), qui est une ombre, et qu'on a représenté sous une forme noire et peu distincte.

[3] Un vers de plus que dans les autres pages, à cause de l'introduction du vers 210 dans la marge inférieure.

V°, 321-341. Empreinte d'encadrement au-dessous de 2 lignes.

Lacune d'environ 11 feuillets pouvant comporter 6 peintures :

Fol. 47. R°, 342-343; peint. : *Hélénus et Andromaque conduisent Énée à travers la nouvelle Troie* (*Aen.* III, 344 et suiv.), 344-348. [V°, 349-369.

Dans les feuillets qui suivent et qu'il est impossible de restituer, se trouvaient sans doute 4 peintures; cette partie de l'*Énéide* est la plus propre à fournir des sujets : Énée écoute la prédiction d'Apollon; les Troyens partent chargés des présents d'Hélénus et d'Andromaque; ils aperçoivent la côte d'Italie; Charybde et Scylla; l'Etna, etc.

Fol. 48. R°, ?-654.] V°, peint. : *Polyphème* (III, 655 et suiv.); 655-659.

Fol. XXXI. R°, 660-680 [1]. Empreintes en haut de la page, au-dessus de 5 lignes.

V°, 681-689.

Peinture 21 (M. XXXII) : *Panorama de la Sicile* (*Aen.* III, 690 et suiv.). Un des angles de l'île, en terre brune rougeâtre, s'avance dans une mer bleue semée de reflets sombres ou blancs. Suivant une coutume du peintre, il a voulu représenter les sept villes que nomment le poète par sept constructions sur le bord de la mer. Il est difficile de désigner Syracuse, Camarine, Géla, Agrigente, Sélinonte, Lilybée ou Drépane; le peintre n'a eu aucun souci de la vraisemblance géographique. Cependant la ville tout en haut du tableau doit être Syracuse, à cause du voisinage d'une petite pointe qui est Plemmyre et de l'île toute voisine, que nomme aussi le poète, et qui est Ortygie. A côté a été placé le port de Drépane, dans lequel le vaisseau d'Énée est représenté abordant à pleines voiles (707). C'est une construction semi-circulaire, adossée à la côte et s'avançant de chaque côté dans la mer [2].

[1] Ce n'est pas le copiste qui a pu tenter, comme le dit M. Ribbeck (*Proleg.* p. 278), d'introduire l'hémistiche *de collo fistula pendet* dans le vers incomplet 661. Le grattage où M. Ribbeck voit le commencement de cette interpolation est beaucoup trop éloigné de la dernière lettre écrite par le copiste, pour qu'on puisse supposer qu'il allait continuer le vers. L'interpolation a été faite dans le blanc en très petite minuscule du IX^e siècle.

[2] Il ne faut pas se fier aux colonnades données par Mai, qui sont à peine indiquées dans la peinture; il attribue comme d'habitude à toutes les constructions une précision qu'elles n'ont pas.

Lacune probable de 2 feuillets et d'une peinture :

[Fol. 49. R°, 690-710. V°, 711-718. Fin du livre III. Blanc de 13 lignes.
Fol. 50. R°, peinture occupant toute la page et représentant sans doute l'entretien de Didon et d'Anna (IV, 6 et suiv.). V° blanc.]

Fol. XXXII. R°, livre IV, 1-21. Les trois premiers vers à l'encre rouge. V°, 22-42 [1].

Fol. XXXIII. R°, 43-55. Blanc de 8 lignes [2].

V°, peinture 22 (A. XXIII, 3; M. XXXIII) : *Le sacrifice de Didon* (*Aen.* IV, 56 et suiv.). A gauche est la façade d'un temple au toit de tuiles rouges, dont les coins s'avancent en pointe sur le ciel; le fronton est triangulaire, orné de triangles concentriques dorés et assez grossiers. Une statue d'or, de Junon sans doute (*Junoni ante omnes*), paraît sur la porte du temple. Didon (DIDO, au-dessus de la tête), entièrement vêtue de violet clair à bandes sombres et le peplum couvrant la partie postérieure de la tête, étend la main sur le plat que lui présente sa sœur au-dessus de l'autel; Anna est reconnaissable au peplum vert qu'elle porte déjà dans la peinture 11; elle a un collier d'or. Des points rouges sur le plat représentent les entrailles des victimes (*spirantia consulit exta*). Deux sacrificateurs, la tête ceinte de feuillage, et l'un ayant la hache sur l'épaule, amènent des victimes nouvelles : une génisse blanche (*candentis vaccae*) ornée comme le taureau de la peinture 18, avec un collier de feuillage en plus, et une brebis avec le même collier. Un serviteur tient, tout à droite, un autre plat contenant des entrailles. Plusieurs gouttes d'eau sont tombées sur la peinture.

V°, 56-61.

Fol. XXXIV. R°, 62-82.

V°, 83-92. Blanc de 11 lignes. Dans ce blanc, les vers 93-120 écrits sur deux colonnes, en minuscule du XI^e siècle.

[1] Chatelain, *Paléogr. des classiques latins*, pl. LXIII. — [2] *Ibid.*

Lacune :

Fol. 51. R°, peint. : *Entretien de Junon et de Vénus* (*Aen.* IV, 93 et suiv.); 93-99. [V°, 100-120.

Fol. 52. R°, 121-135; blanc. V° peint. : *Départ de Didon et d'Énée pour la chasse* (IV, 136 et suiv.); 136-142.

Fol. 53. R°, 143-159; blanc. V°, peint. : *L'orage pendant la chasse, Énée et Didon dans la grotte* (IV, 160 et suiv.); 160-165.

Fol. 54. R°, 166-186. V°, 187-205; blanc.

Fol. 55. R°, peint. : *Plaintes d'Iarbas à l'autel de Jupiter* (IV, 206 et suiv.); 206-212.] V°, 213-233.

Fol. XXXV. R°, 234-251. Blanc de 4 lignes. Le vers 245 est ajouté au bas de la page. Les derniers mots de chaque vers ont disparu dans une large déchirure du parchemin.

V°, peinture 23. (M. XXXV) : *Mercure apparaît à Énée occupé à diriger la construction de Carthage* (*Aen.* IV, 259 et suiv.). La moitié gauche du tableau a disparu. La ville occupe la droite; on lit sur le mur KARTHAGO, et deux ouvriers, avec des bandes et des morceaux d'étoffe violette sur leur vêtement blanc, travaillent au premier plan devant les murailles. Ce sont surtout les temples que le peintre a voulu montrer dans la ville : il y a un temple rond, un autre carré en forme de portique, au milieu duquel s'élève la statue dorée du dieu. D'autres statues et même un quadrige d'or sont dressés çà et là. Devant une porte de la ville, Énée debout écoute les paroles de Mercure : il ne reste qu'une jambe d'Énée et un pli de son manteau. Derrière Mercure, le peintre avait dû représenter les mers et les rivages traversés au vol par le messager de Jupiter; c'est d'autant plus probable que la peinture est placée bien avant les vers qui montrent Mercure arrivant auprès d'Énée [1].

252-257.

Lacune d'un feuillet et d'une peinture :

Fol. 56. R°, 258-279 [2]. V°, 280-285; peint. : *Énée ordonne aux chefs troyens d'équiper la flotte* (*Aen.* IV, 287 et suiv.).

[1] La restitution de P. S. Bartoli est arbitraire. — [2] Évidemment 273 manquait au *Vaticanus*, comme il manque au *Palatinus* et au *Mediceus*.

Fol. XXXVI. R°, [286] 287-304[1]. Blanc de 3 lignes. Traces légères d'un encadrement noir, au-dessous de 6 lignes.

V°, peinture 24 (M. XXXVI) : *Didon adresse ses reproches à Énée* (*Aen.* IV, 305 et suiv.). Les trois personnages sont debout. Didon porte un peplum et une robe violet sombre, qui s'est écaillée; elle lève deux doigts de la main droite, ainsi qu'Énée dont le vêtement est mieux conservé que partout ailleurs. On voit la bande verticale violette qui descend de l'épaule sur la tunique blanche, et le lien rouge et or qui lui sert de ceinture, sous le grand *paludamentum* rouge orangé. Il porte aussi des chaussures blanches lacées de rouge, et ses cheveux assez courts sont serrés par une bandelette blanche. On lit les inscriptions DIDO, AENEAS, mais c'est par erreur que la femme placée derrière Didon est appelée FAMVLA. La robe d'or et le peplum vert qu'elle porte la font reconnaître pour Anna, de qui cependant le poète ne fait pas mention[2]. A gauche est une porte cintrée à laquelle conduisent quelques marches et qu'un rideau à demi relevé sert à fermer. Sur la colonne de la porte, on lit KARTHAGO en lettres placées les unes sous les autres, inscription que Mai n'a pas aperçue. Toute la scène est sur fond bleuâtre.

305-310.

Lacune de 4 feuillets et de 2 peintures :

Fol. 57. R°, 311-331. [V°, 332-352.

Fol. 58. R°, 353-373. V°, 374-394.

Fol. 59. R°, 395-396; peint. : *Les Troyens équipent leur flotte et façonnent des mâts* (*Aen.* IV, 397 et suiv.); 397-401. V°, 402-422.

Fol. 60. R°, 423-436; blanc.] V°, peint. : *Énée reste insensible aux messages de Didon; comparaison du chêne* (IV, 437 et suiv.), 437-442.

Fol. XXXVII. R°, 443-463. Dans la marge de droite, empreinte d'un des côtés d'un encadrement rouge[3].

V°, 464-484.

[1] Le v. 286 est ajouté d'une main postérieure; il devait manquer au *Vaticanus* primitif, comme au *Palatinus*, et il y avait une ponctuation forte après *nunc dividit illuc* (285).

[2] Ce sont des *famulae* qui soutiennent la reine défaillante (391).

[3] Qui ne peut provenir de la peinture 24, aujourd'hui placée en face de cette page. La limite inférieure de la peinture absente ne m'est indiquée que par la vraisemblance : on la mettrait difficilement ailleurs qu'au-dessus de 437.

Fol. XXXVIII. R°, 485-505.

V°, 506-521. Blanc de 5 lignes. Empreintes abondantes en haut de la page, laissant au-dessous la place de 8 vers seulement.

Lacune d'un feuillet et d'une peinture :

Fol. 61. R°, peint. : *Tableau de la Nuit,* telle qu'elle est décrite aux vers 521 et suiv.; mais on y voyait certainement aussi Didon inquiète (529 et suiv.); 522-530, occupant seulement 8 lignes [1]. V°, 531-554, occupant seulement les 21 lignes normales de la page [2].

Fol. XXXIX. R°, 555-575.

V°, 576-583. Peinture 25 (M. XXXVII) : *Didon aperçoit la fuite des Troyens* (*Aen.* IV, 584 et suiv.). Deux vaisseaux troyens fuient à droite sur une mer très noire; une grande voile se gonfle au vent (*aequatis velis*); nous lisons avec peine le mot TROIANI. La reine, les cheveux épars dans ses bras levés (*flaventesque abscissa comas*), vêtue de rose, apparaît à une sorte de *loggia* (*e speculis*), au *pluteus* de bois doré, dont les colonnes supportent un toit de tuiles. Cette loggia surmonte un petit édifice assez simple dont la porte cintrée est précédée d'un escalier descendant au rivage. Le sable est jaune pâle et fait mieux ressortir l'indigo intense de la mer. C'est une des plus mauvaises peintures de la deuxième main.

[1] En supposant que 328 manquât dans le *Vaticanus* comme dans les meilleurs manuscrits.

[2] On voit que cette page contiendrait trois vers de trop. Nous sommes donc obligé de proposer la suppression de trois vers entre 521 et 555, comme n'ayant pu trouver place dans le *Vaticanus* on n'y ayant été ajoutés que par une main postérieure. Pour deux vers tout au moins, cette suppression serait facilitée par M. Ribbeck, qui a précisément emprunté à ce passage deux vers, pour les faire figurer après le v. 418 du même livre. Ce sont les vers 548-549 (cf. Ribbeck à 418, et le renvoi aux *Emend. Virgil.*; Benoist n'a pas admis cette transposition). Ce seraient deux des vers qui nous manqueraient ici. Pour le troisième, c'est 552 qui nous semblerait à sacrifier. Parmi les manuscrits de premier ordre, le *Palatinus* et le *Mediceus* sont les seuls qui contiennent ce passage; ils portent, il est vrai, le vers et Servius l'explique; mais le *Bernensis* b, dont le témoignage a quelque valeur, surtout dans les cas comme celui-ci, n'a le vers que de seconde main dans une rature. Le doute peut donc s'élever sur ce vers, qui n'est pas indispensable au sens du passage. Le troisième vers à retrancher du *Vaticanus* pourrait être celui-ci, à moins de supposer qu'un vers ait été omis par l'inadvertance du copiste et rétabli dans la première revision. Il faut faire connaître aussi l'avis de M. Louis Havet, qui, mis en présence du petit problème que soulève notre restitution, trouverait plus simple de laisser 547-548 à leur place et d'ôter du *Vaticanus* les trois vers 550-552.

FIN DES PEINTURES DE LA DEUXIÈME MAIN.

Lacune :

Fol. 62. R°, 584-604. [V°, 605-625.
Fol. 63. R°, 626-646. V°, 647-650; blanc.]

Fol. XL. R°, peinture 26 (M. XXXVIII) occupant toute la page : *Didon sur le bûcher* (*Aen.* IV, 651 et suiv.). Les bûches sont mises en quatre rangs croisés sous le lit même de Didon, qui est très élevé et auquel conduit un escalier de bois de six marches. Le montant du dossier a la forme d'un dauphin. Le matelas est rouge violacé à bandes d'or, et le coussin pour la tête est bleu. Didon porte une tunique rose qui découvre la moitié de la poitrine; la draperie bleuâtre qui entourait ses jambes a perdu sa couleur. La reine, à demi couchée (*incubuitque toro*), étend les bras et lève une courte épée peinte en bleu. La salle paraît tapissée de plaques rectangulaires de marbre brun; le mur est percé d'une fenêtre à quatre compartiments, qui montre le bleu du ciel. Le plafond est à caissons dorés, et à gauche est une porte carrée sur laquelle un rideau bleu est relevé à demi. Au-dessus de la tête, DIDO.

Au-dessous de la peinture, on lit *100 fol.*, en minuscule du XIII^e siècle.

V°, 651-662. Blanc de 9 lignes.

Fol. XLI. R°, peinture 27 (A. XXIV, 2; M. XXXIX) : *Mort de Didon* (*Aen.* IV, 663 et suiv.). Didon, seule dans la peinture précédente, est ici entourée de ses femmes (664); elle n'a plus de tunique, et seulement sa draperie bleuâtre; tout le haut du corps est nu. Elle se soulève à peine sur son bras gauche et sa main gauche pend sur le devant du lit, tenant l'épée rougie; un flot de sang coule et se répand sur le sol. La fenêtre, l'escalier, le rideau de la porte ont disparu. Sept femmes diversement vêtues de robes jaunes, bleues, violettes, la poitrine découverte et les cheveux tombants, entourent le lit en des attitudes de désolation. La plupart ont la tête levée et les yeux regardant le ciel. Sur chacune des huit plaques de marbre les plus élevées, appliquées contre le mur du fond, se lit une des sept lettres du mot FAMVLAE, et le nom d'ANNA placé au-dessus de la femme qui est à la tête du lit. Le nom

de DIDO est sur le coussin. Les graveurs ont défiguré les visages, dont l'expression ne manque pas de beauté.

663-667.

V°, 668-688[1].

Lacune :

Fol. 64. R°, 689-705; blanc. Fin du livre IV. V°, blanc.

[Fol. 65. R°. Peinture servant de frontispice au livre V et occupant toute la page : *Départ de Carthage* (*Aen.* V, 1 et suiv.). V°, 1-21.

Fol. 66. R°, 22-42. V°, 43-63.

Fol. 67. R°, 64-76; blanc. V°, peint. : *Sacrifice d'Énée au tombeau d'Anchise* (V, 77 et suiv.); 77-81.

Fol. 68. R°, 82?-103.] V°, peint. : *Préparatifs des jeux; exposition des prix* (V, 104 et suiv.); 104-108.

Fol. XLII. R°, 109-113. Empreinte en haut de la page.

Peinture 28 (M. XLI) : *Départ des vaisseaux pour la course* (*Aen.* V, 114 et suiv.). Quatre vaisseaux, dont la proue est surmontée de divers attributs dorés, sont rangés sur la même ligne à gauche. A droite, la mer est vide. Le pilote, un peu élevé au-dessus de la *camera*, fait face aux matelots, dont les rames, à moitié de leur longueur, portent une marque rouge. Les rostres sont rouges et l'aplustre est d'or. Le banc des rameurs est doré, avec un encadrement rouge. Parmi les attributs, on distingue un dauphin et un lion. Il n'y a point, semble-t-il, ceux du récit virgilien, à moins que le second ne puisse se rapporter à la *Chimaera*. Les rameurs n'ont qu'un seul rang, malgré le *terno ordine* du vers 120. Dans le fond, deux îlots portant chacun un arbre piniforme (*frondenti ex ilice metam*). La mer la plus éloignée est verte; le ciel au-dessus de l'horizon est rose, plus haut, vert.

V°, 114-134.

Fol. XLIII. R°, 135-150. Blanc de 5 lignes.

V°, peinture 29 (M. XLII) : *Course des vaisseaux* (*Aen.* V, 151 et suiv.). Ce sont les mêmes que dans la peinture précédente, mais ils se sont déplacés par rapport aux deux îlots. Les vaisseaux sont deux à deux; on voit que la lutte est

[1] *Palæographical Society*, pl. CXVI.

commencée. Les têtes de rameurs sont plus nombreuses dans chaque vaisseau qu'à la peinture 28. La mer et les vaisseaux ont été repassés à la plume. L'un des îlots porte le nom de MENOSTES (pour MENOETES), afin d'indiquer que c'est là que se réfugie le pilote de la *Chimaera* (180). Il y avait justement sur l'îlot un petit personnage, dont nous distinguons encore les lignes extrêmes; mais la peinture a été écaillée en cet endroit et toutes les gravures laissent l'îlot vide. Un personnage nu tombe à la mer, les bras en avant, d'un des vaisseaux du premier plan, précisément celui qui paraît porter une chimère; c'est le pilote Menœtes (175), qui serait donc représenté deux fois dans le même tableau.

151-158.

Lacune d'environ 20 feuillets ayant pu contenir une dizaine de peintures.

Le sujet de la dernière peinture ne doit pas être cherché dans les derniers vers de la lacune, puisqu'il n'y a aucune empreinte au recto du fol. XLIV. Pour tout le reste, il ne peut y avoir que conjectures. Les sujets qui s'offraient au peintre sont la course des vaisseaux, la course à pied, le combat du ceste, le jeu de l'arc, le carrousel exécuté par les jeunes Troyens, Iris envoyée par Junon au milieu des femmes troyennes, l'incendie des vaisseaux, l'apparition de l'ombre d'Anchise à Énée, etc.

Fol. XLIV. R°, 784-804. V°, 805-814.

Peinture 30 (M. XLIII) : *Entretien de Vénus et de Neptune* (*Aen.* V, 779 et suiv.). Sur le rivage jaune pâle, Vénus est debout, un sceptre à la main, un péplum violet relevé sur l'épaule gauche, mais laissant la poitrine à découvert. En face d'elle, Neptune, presque entièrement nu, a le pied gauche sur un tas de sable et de la main droite s'appuie sur son trident, une chlamyde bleue pendant derrière son épaule gauche. Ce personnage est très mal conservé. Au second plan est la mer, où l'on voit quatre vaisseaux troyens, vides, excepté celui de droite, dans lequel Énée, vu de profil, étend les bras pour une libation. A côté de Neptune, NEPTVNVS. Mai a fait le trident beaucoup trop gros, a mis à tort une couronne à Énée et inscrit à côté de Vénus le mot *Cytherea,* dont il n'y a pas trace.

Lacune :

[Fol. 69. R°, 815-835. V°, 836-843. Fin du livre V. Le blanc, compté de

13 lignes, aurait pu être de 11 seulement, au cas où les deux premiers vers du livre VI, comme le veut M. Ribbeck, eussent été rattachés à la fin du livre V.

Fol. 70. R°, peinture occupant toute la page, comme frontispice du livre VI : *Les Troyens abordent au rivage de Cumes* (*Aen.* IV, 3 et suiv.). V°, blanc.]

Fol. 71. R°, *Aen.* VI, 1 (ou 3)-19; blanc. V°, peint. : *Scènes représentées sur les murs du temple d'Apollon* (VI, 20 et suiv.); 20-25.

Fol. XLV. R°, 26-44. Le blanc de 2 lignes porte les traces d'un grattage important; mais ce n'est point une écriture antique qui a été grattée. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 6 lignes.

V°, peinture 31 (M. XLIV)[1] : *La Sibylle conduit Énée et Achates au temple d'Apollon* (*Aen.* VI, 45 et suiv.). La peinture se rapporte-t-elle au moment exprimé par le vers 41 ou par le vers 45? On trouvera peut-être ici l'opinion de l'antiquité sur un point qui a divisé les commentateurs modernes. Le passage est en effet assez obscur, et les mots *alta in templa* ont paru signifier l'antre même de la Sibylle. Mais le peintre prend *templum* au sens étroit, et c'est dans l'édifice consacré à Apollon, sur le seuil duquel se voit la statue du dieu, que la Sibylle conduit d'abord les deux Troyens; il était adossé à la colline et pouvait communiquer avec l'antre par des passages creusés dans le roc. Quoi qu'on veuille conclure, la Sibylle est debout entre ses deux interlocuteurs, vêtus de leur costume accoutumé, et le temple (TEMPLVM APOLLINIS). Elle est en blanc avec une bande violette qui descend du haut en bas de la robe, et elle tient à la main un rameau qui paraît orné d'*infulae*. A droite, le temple de marbre blanc, au fronton doré; devant le grand escalier est l'autel pour les sacrifices, élevé au-dessus de quatre petits degrés; une flamme rouge et or brille sur l'autel. La façade est décorée de guirlandes de feuillage vert et or. Le fond, cendré sur les premiers plans, devient rose à la hauteur de l'horizon et vert au-dessus.

45-50.

Lacune :

[Fol. 72. R°, 51-71. V°, 72-92.
Fol. 73. R°, 93-113. V°, 114-134.

[1] *Palæographical Society*, pl. CXVII. *Mélanges d'arch. et d'hist.*, IV, pl. VIII.

Fol. 74. R°, 135-155. V°, 156-159. Peint. : *Mort de Misène; préparatifs de son bûcher* (*Aen.* VI, 162 et suiv.).

Fol. 75. R°, 160-180. V°, 181-200; blanc.

Fol. 76. R°, peint. : *Énée découvre et cueille le rameau d'or* (VI, 201 et suiv.), 201-211]. V°, peint. : *Funérailles de Misène* (VI, 212 et suiv.), 212-218.

Fol. XLVI. R°, 219-235. Blanc de 4 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 7 lignes.

V°, peinture 32 (M. XLV[1]) : *Sacrifice d'Énée et de la Sibylle avant la descente aux Enfers* (*Aen.* 243, et suiv.). Dans le fond, une étendue d'eau et une rangée d'arbres sur le bord; c'est une interprétation très adoucie du *lacu nigro nemorumque tenebris* (238); les flots ont été repassés à l'encre par une main postérieure. A gauche, Énée plonge son épée dans le cou d'une brebis noire, sur les reins de laquelle il pose le genou (*atri velleris agnam... ense ferit*). Un enfant vêtu de blanc paraît recueillir le sang qui jaillit abondamment. A côté, un grand feu, rendu par du rose et du vermillon, flambe sur un autel. De l'autre côté de l'autel est la Sibylle, dans le même costume qu'au tableau précédent, mais le bras droit nu et orné de bracelets et le front couronné de feuillage. Auprès de la robe, SI|BIL|LA. Elle verse le vin sur la tête d'une vache (251) et d'un bélier noirs, qui occupent le premier plan à droite. Derrière sont trois serviteurs vêtus de blanc et portant couronne. Derrière encore, quatre taureaux noirs (*quattuor nigrantes terga juvencos*), couronnés de fleurs et d'*infulae* et portant un collier de feuillage. La scène, très bien ordonnée, comme on le voit, malgré la monotonie de la couleur brune des animaux, a une réelle majesté.

236-241 [2].

Fol. XLVII. R°, 243-263.

V°, 264-272.

Peinture 33 (A. XXIV, 3; M. XLVI) : *Entrée d'Énée et de la Sibylle aux Enfers* (*Aen.* VI, 273 et suiv.). Au premier plan, à gauche, Énée et la Sibylle débouchent d'une caverne. Énée tient à la main son épée, plus longue et

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, IV, pl. IX.

[2] Le vers 242 est ajouté au-dessous de 241 par une écriture du XIV^e siècle, qui a subi un grattage; on lit pourtant : *unde locum graii... noē aornum.* M. Ribbeck n'a pas vu cette ligne.

moins large que ne l'indique Mai, et paraît prêt à se défendre contre les apparitions infernales (*strictamque aciem venientibus offert*). Les monstres ou les fantômes symboliques, décrits en si grand nombre par le poète, occupent tout le reste de la peinture et sont diversement groupés. Au centre est l'orme où habitent les songes (*in medio ramos. . . pandit Ulmus opaca*); il divise verticalement la peinture en deux parties. Le premier fantôme qui se présente devant Énée est assez semblable à Tisiphone ou à Allecto dans les peintures 35 et 40 ; il a la tunique verte et tient la torche de la main gauche ; c'est la Guerre [1]. Plus loin l'hydre de Lerne, représentée comme une bête noire qui a un corps de dragon et une tête de femme, d'où sortent plusieurs têtes de serpent [2]. De l'autre côté de l'arbre sont deux centaures, représentés par le peintre avec des couleurs d'êtres réels, puis la Chimère (*flammisque armata Chimaera*), au seuil d'un antre obscur qui fait pendant, sur la droite de la peinture, à la caverne d'où sort Énée. La Chimère a trois têtes (lion, chèvre et serpent) vomissant des flammes. Au dessus, Géryon couché, sous la forme d'un groupe de trois guerriers portant casque, lance et bouclier, et réunis par une paire unique de jambes (*forma tricorporis umbrae*). Une image de Scylla [3], un dauphin à corps de femme, une rame à la main, nage sur la surface d'un petit marais. Au dernier plan se trouve, à l'angle de droite, une Harpie sur un rocher; à l'angle de gauche, le corps nu de Briarée, couché devant une petite construction noire à une seule porte; huit bras sortent de ses épaules (*centumgeminus Briareus*). Entre ces deux derniers sujets sont sept personnages dans diverses attitudes, dessinés seulement sur le fond violet de la peinture sans avoir été chargés d'une couleur particulière. Ils représentent les divers maux énumérés par Virgile, 274 et suiv. (*Curae, Morbi, Senectus, etc.*). Il

[1] Mai ne doute pas que ce ne soit Allecto, et, comme la tête est entièrement effacée, il lui met avec assurance une chevelure de serpents. Cette attribution est inadmissible; il n'est fait mention des Euménides qu'en passant, et le personnage qui se trouve précisément sur le seuil des Enfers et qui arrête tout d'abord Énée ne peut-être que la Guerre (*mortiferumque adverso in limine Bellum*). C'est d'autant plus vraisemblable que le personnage porte un manteau très semblable au *paludamentum* romain et qu'il tient à la main un long fer, qui paraît être une lance baissée pour barrer le passage aux visiteurs. Nous avons donc ici une représentation sans doute nouvelle de la Guerre.

[2] Mai a bien identifié le monstre (cf. *Pict. descriptio*, p. 17); mais son dessin est trop précis pour cette ombre noire qui se dresse sur un marais verdâtre.

[3] Également défigurée dans Mai.

est impossible de les identifier, sauf pour la Crainte (*Metus*), qui est couchée à plat ventre, et la Discorde, reconnaissable à la silhouette de sa chevelure (*vipereum crinem*). Tous les personnages du tableau sont très petits. Les inscriptions sont celles-ci : VLMVS, DISCORDIA, CENTAVRI, et CHIMERA, mot resté inaperçu dans l'ombre de la caverne.

Lacune [1] :

Fol. 77. R°, 273-293. [V°, 294-297. Peint. : *Charon transportant les ombres* (*Aen.* VI, 298 et suiv.).
Fol. 78. R°, 298-318. V°, 319-336. Blanc.
Fol. 79. R°, peint. : *Énée rencontre Palinure* (VI, 337 et suiv.); 337-340. V°, 341-361.
Fol. 80. R°, 362?-383. Blanc.] V°, peint. : *Charon et la Sibylle* (VI, 384 et suiv.), 384-392.

Fol. XLVIII. R°, 393-413. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 9 lignes.
V°, 414-416.

Peinture 34 (M. XLVII) : *La Sibylle offre à Cerbère le gâteau de miel* (*Aen.* VI, 417 et suiv.). Le fond a la même teinte violette que la peinture précédente. Autour du sujet principal sont divers accessoires; il semble que le peintre, dans cette description des Enfers, n'ait voulu omettre aucun des symboles, aucune des légendes de Virgile. A gauche un peu d'eau verte, le Styx qu'Énée et la Sybille viennent de traverser. La Sibylle tient le rameau de la main droite et présente, de la gauche, un objet peu distinct au chien, dont les trois têtes, entourées du serpent, se profilent sur le fond sombre d'une caverne (*adverso . . . in antro*). De l'autre côté de la caverne, deux enfants nus assis représentant les âmes enfantines (427). Au second plan apparaissent des ombres dessinées seulement comme celles du précédent tableau et à peine rehaussées de blanc. Il y en a six à gauche, la plupart se tenant par les épaules,

[1] L'abondance des peintures dans cette partie de l'*Énéide* s'explique par le soin que met évidemment le peintre à traduire les moindres détails de la description des Enfers. La restitution de cette lacune comporte donc aisément une peinture par feuillet; nous avons du reste essayé diverses combinaisons avant d'adopter celle qui semble la plus vraisemblable.

qui attendent d'être jugées par Minos, et deux à gauche, qui paraissent avoir été jugées. Au milieu, Minos est assis sur une sorte de *sella castrensis* dorée; il porte un vêtement blanc découvrant la poitrine et le bras droit. Devant lui, à un châssis de bois est suspendue une urne d'or sphérique, qu'une des ombres non jugées paraît faire mouvoir. C'est là très certainement une interprétation des mots *urnam movet* différente des interprétations reçues. On lit les inscriptions : MINOS, INFANTES, AEN, SIBYLLA, CERBERVS[1].

417-423. Quelques empreintes au bas de la page.

Lacune :

Fol. 81. R°, 424-433. Peint. : *Les suicidés, les victimes de l'Amour* (*Aen.* VI, 434 et suiv.). [V°, 434-449. Blanc.

Fol. 82. R°, peinture occupant toute la page : *Rencontre d'Énée et de Didon* (VI, 450 et suiv.). V°, 450-470.

Fol. 83. R°, 471-485; blanc. V°, peint. : *Les ombres des Troyens entourent Énée, les ombres des Grecs prennent la fuite* (VI, 486 et suiv.); 486-490.]

Fol. XLIX. R°, 491-493.

Peinture 35 (M. XLVIII). *Énée rencontre Déiphobe* (*Aen.* VI, 494 et suiv.); *Tisiphone aux portes du Tartare* (*Aen.* VI, 548 et suiv.). Énée et, derrière lui, la Sibylle contemplent Déiphobe, dont on distingue un des bras mutilés et sanglants; l'ombre, complètement brune, se détache à peine sur le fond de cette moitié du tableau. A droite est un sujet tout différent, le Tartare, tel que le décrit Virgile au passage qui suit la séparation d'Énée et de Déiphobe; c'est une ville fortifiée entourée de rochers et devant laquelle coule un fleuve bleuâtre (*flammis ambit torrentibus amnis tartareus Phlegethon*). Quatre maisons à toit rouge se voient dans la ville; la porte forme un cintre surbaissé soutenu par deux colonnes (*solidoque adamante columnae*); le battant est d'un violet particulier. La muraille est flanquée d'une tour à créneaux bleue (*ferrea turris*). Sur le seuil est assise Tisiphone, de la même grandeur que les personnages de la scène voisine, mais tournée d'un autre côté. Sa tunique est bleue et ressort un peu au-dessous de sa *palla* rouge (*palla succincta cruenta*);

[1] Mai a donné aux caractères de ces dernières des proportions exagérées et n'a pas indiqué, près du gâteau présenté par la Sibylle, l'inscription *offa*, en minuscule.

elle tient une torche. Sa chevelure est peu distincte et elle ne porte point de bracelet. Inscriptions : SIB, AEN, DEIPHOBVS, [TISI]PHONE[1].

494-498. Le mot final des trois derniers vers a été emporté avec l'angle de la page, ainsi que le début des derniers vers du verso.

V°, 499-519.

Fol. L. R°, 520-540.

V°, 541-559. Blanc de 2 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 8 lignes.

Lacune d'un feuillet et d'une peinture :

Fol. 84. R°, peint. : *Le Tartare* (*Aen.* VI, 566 et suiv.). A droite de l'empreinte du folio L, qui est très chargée, on distingue très bien en noir une roue qui peut provenir de la roue d'Ixion[2]; 560-567. V°, 568-588.

Fol. LI. R°, 589-609.

V°, 610-627. Blanc de 3 lignes.

Fol. LII. R°, peinture 36 (M. XLIX) : *Les Champs-Élysées* (*Aen.* VI, 628 et suiv.). A l'angle du haut à gauche, Énée suspend le rameau d'or à la porte d'une petite maison, peu digne de représenter le palais de Pluton. Les *amoena vireta* sont figurés par quelques arbres à gauche au bord de l'eau[3]. Sous le bois, trois Troyens, avec bonnet, tunique rouge à manches et braies bleues, paraissent s'avancer en cadence (*pedibus plaudunt choreas*); c'est du moins ce qu'indique l'inscription *tripudiantes* en minuscule, omise par Mai, qui voit dans ces trois personnages Ilus, Assaracus et Dardanus (650). A côté, quatre hommes nus, couronnés de verdure, s'avancent en file, chacun ayant la main

[1] La forme de H, telle que la donne Mai (K), est de son invention.

[2] Elle est d'or dans la peinture 8.

[3] Cette eau a la forme d'un lac et non la forme allongée que le peintre a l'usage constant de donner aux fleuves; nous ne croyons donc pas qu'elle figure l'Éridan nommé plus loin (*plurimus... volvitur amnis*, 659). Si le peintre a voulu représenter non un fleuve, mais un lac, c'est peut-être qu'il lisait ainsi le v. 638 :

*Devenere lacus laetos et amoena vireta.*

Le manuscrit porte *lucos* (*u* est raturé par une main postérieure et remplacé dans l'interligne par *o*). Dans cette leçon fautive et dans la peinture qui l'accompagne reste peut-être une trace d'un texte antérieur à la recension que nous possédons.

droite sur l'épaule de celui qui le précède. De l'autre côté, trois chevaux en liberté, dont deux ont la tête baissée, avec l'inscription en minuscule *pascuntur equi*[1]. Deux chars de course, deux boucliers, deux épées, le tout avec des traits d'or, gisent sur le sol jaune pâle. Deux couples d'hommes nus, diversement groupés, s'exercent à la lutte (*contendunt ludo et fulva luctantur arena*). A l'angle du haut de droite, Orphée, portant le bonnet phrygien, la chlamyde et une longue robe de couleur rouge (*longa cum veste*), est assis sur un rocher, appuyant contre son bras droit la lyre à cinq cordes et tenant le pecten de la main gauche. Il est, comme on le voit, très différent par le costume de l'Orphée de la peinture 8. Inscription : ORFEVS.

628-635.

V°, 636-656.

Fol. LIII. R°, 657-668. Blanc de 9 lignes.

V°, peinture 37 (M. L) : *Musée guide Énée et la Sibylle* (*Aen.* VI, 669 et suiv.); *Réunion d'Énée et d'Anchise* (684 et suiv.); *Les âmes au bord du Léthé* (703 et suiv.). Les détails de cette triple peinture sont empruntés aux vers qui la suivent jusqu'au vers 715. Trois personnages sont debout dans le haut à gauche, sur une éminence (*hoc superate jugum*) : Énée, la Sibylle et Musée. Ce dernier, dont on distingue à peine les contours, était vêtu de blanc. Mai l'a restitué à tort sous la forme d'Anchise. Au-dessous de ce groupe, au premier plan, on revoit Énée embrassant Anchise. Anchise paraît vêtu de la robe blanche que nous retrouverons à la peinture 38, mais on reconnaît à peine les contours du corps. A droite, un fleuve noirâtre; quatre personnages nus se penchent et y puisent à pleines mains; trois sont debout et boivent l'eau recueillie, et trois autres, placés derrière les premiers, attendent leur tour et tendent les bras; leur impatience paraît interpréter *Quae lucis miseris tam dira cupido?* A l'angle inférieur de droite, quelques rochers remplissent le vide laissé par le cours du fleuve. Les corps penchés sont à peine visibles, tant la peinture a souffert, les couleurs n'ayant pas tenu sur le fond violet de l'ensemble. Mai n'a pas signalé les deux noms *Eneas*, *Anchises*, écrits en mi-

[1] Elle est empruntée au v. 653. La précédente, *tripudiantes*, qui est de la même main, n'est rappelée par aucun mot dans le texte de Virgile, ni dans Servius.



IMPRIMERIE NATIONALE.

nuscule au-dessous du groupe inférieur, et il a fait descendre beaucoup trop bas le sol qui supporte le groupe supérieur.

669-676.

Fol. LIV. R°, 677-697. V°, 698-718.

Fol. LV. R°, 719-739. V°, 740-755. Blanc de 5 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 9 lignes.

Lacune :

Fol. 85. R°, peint. : *Anchise montre à Énée la suite de ses descendants* (*Aen.* VI, 756 et suiv.), 756-764. V°, 765-?

Une ou deux peintures dont on ne peut restituer le sujet se rapportaient à la prédiction d'Anchise sur la race romaine. Le peintre n'avait pu manquer de représenter les rois et les illustres Romains décrits avec une sobre précision par le poète.

Fol. 86. R°, ?-850. V°, 851-853. Peint. : *Énée aperçoit les deux Marcellus* (*Aen.* VI, 854 et suiv.); 854-857.

Fol. LVI. R°, 858-872. Empreinte d'une peinture au milieu de la page, au-dessous de 3 vers, au-dessus de 4. Le bas du parchemin a été coupé pour utiliser le blanc qui se trouvait au verso; on a emporté en même temps 6 vers au recto (873-878).

V°, 879-892. Il y avait au-dessous un blanc de 7 lignes.

Fol. LVII. R°, peinture 38 (M. LI) : *Énée et la Sibylle sortent des Enfers* (*Aen.* VI, 893 et suiv.). Tout le fond du tableau est violet. Anchise, à gauche, debout dans une espèce de toge blanche, fait un geste d'adieu. Au fond s'élève une grande construction, composée de deux portes monumentales ayant chacune la forme d'un arc triomphal; au-dessous, le mot PORTAE. Celle de droite (CORNEA) montre dans son ouverture une ombre épaisse, indiquant qu'elle est le chemin des ombres. Celle de gauche (EBVRNEA), au contraire, n'offre pas un fond différent du reste du tableau. C'est par là que passent la Sibylle avec Énée, celui-ci se retournant une dernière fois vers son père. Outre les inscriptions ci-dessus, on lit sur le sol le nom de chaque personnage.

893-899.

V°, 900-901. Blanc de 19 lignes. Au-dessous du dernier vers est une ligne d'ornements simples à l'encre noire (∿∿∿∿∿λ∿∿∿∿), qui indique la fin du livre VI. Sur le blanc se voit l'empreinte d'un encadrement circulaire qui occupait le milieu de la page placée en face et dont la peinture servait de frontispice au livre VII.

Lacune d'un feuillet et de 2 peintures :

Fol. 87. R°, peinture de forme ronde, dont il est impossible de deviner le sujet.
V°, peint. : *Obsèques de Caïète* (1 et suiv.); liv. VII, 1-4.

Fol. LVIII. R°, 5-9. Empreintes d'un encadrement, ne laissant au bas de la page que 4 lignes.

Peinture 39 (A. XXV, 1 ; M. LII[1]) : *La flotte troyenne passe devant le rivage de Circé* (*Aen.* VII, 10 et suiv.). Deux grands vaisseaux sont au premier plan, avec les Troyens présentant de face leurs boucliers rouges. La proue porte une sorte de crosse dorée et un éperon également doré; elle est peinte en rouge et en violet, ainsi que la balustrade du banc des rameurs, dont le centre est doré. L'arrière est jaune violacé; les *camerae* sont rouges et le rang des rames était violet. Derrière les vaisseaux, le rivage se courbe en forme d'anse. Sous un bois sont plusieurs constructions basses à fenêtres grillées et à toits rouges; l'une d'elles est ouverte et figure une étable. Devant une table longue et carrée portant sur des tréteaux, sont assis quatre petits personnages vêtus de blanc et d'un manteau rouge orangé; ils ont des têtes d'animaux. Deux plats sur la table semblent chargés de viande rouge. Auprès d'eux, Circé en robe blanche lève la main droite pour des incantations[2]. On la revoit plus loin, tout à droite, dans la même attitude, devant une sorte de métier vertical appuyé sur le sol par deux montants d'or (*arguto tenues percurrens pectine telas*). Les vaisseaux ont particulièrement souffert : le rang des rames du premier vaisseau s'est entièrement écaillé, et une main s'est plu à ajouter à l'encre quelques traits à la poupe du second. Une grande tache à l'angle du haut à droite et une autre au bord du rivage paraissent provenir de la peinture qui se trouvait en face.

V°, 10-30.

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, IV, pl. X. — [2] Mai la représente à tort avec des guirlandes autour de la robe; il a été trompé par un dépôt de couleur provenant de la peinture du fol. LXXXVII.

Fol. LIX. R°, 31-51.

V°, 52-58.

Peinture 40 (M. LIII) : *Prodiges dans la maison de Latinus* (*Aen.* VII, 59-80). Le peintre a réuni deux scènes qui se passent à quelque intervalle dans Virgile : le prodige de l'essaim d'abeilles et la flamme sur la tête de Lavinie. A gauche, une porte de temple à fronton, soutenue par des colonnes cannelées, se présente de face; à côté, derrière un petit mur, le tronc du laurier; au-dessus du toit volent une douzaine d'abeilles d'or. Dans l'arbre, un cercle percé de trous, qui doit représenter une ruche. Occupant le centre du tableau, le *vates* du vers 68 montre de ses deux doigts levés le prodigieux essaim. Sa tunique est blanche, à bandes verticales violettes, et son *pallium* est violet; il porte une couronne et tient un long rameau de la main gauche. A sa droite, sur l'autel orné de feuillage, flambe le feu du sacrifice (*castis adolet dum altaria taedis*). Latinus y verse une libation avec une patère d'or; de la main gauche, il relève son manteau et tient en même temps le long sceptre royal. A côté de l'autel est un jeune *camillus* aux longs cheveux, vêtu d'une robe blanche à bandes verticales violettes; il a les pieds nus et porte un plat long contenant trois objets rougeâtres. Derrière se tient Lavinie, un très long voile blanc ramené autour d'elle et laissant voir le *patagium* de la tunique; au-dessus est une large flamme rouge (cf. 73 et suiv.). Chaque personnage est debout et a près de lui une inscription : VATES, LAVINIA, LATINVS, MINISTER.

Lacune :

Fol. 88. R°, 59-79. [V°, 80-100.

Fol. 89. R°, 101-111; blanc. V°, peint. : *Repas des Troyens « dévorant leurs tables »* (*Aen.* VII, 112 et suiv.); 112-116.

Fol. 90. R°, 117-137. V°, 138-151. Blanc.

Fol. 91. R°, peint. : *Énée envoie une ambassade à Latinus* (VII, 152 et suiv.), 152-157]. V°, 158-178.

Fol. LX. R°, 179-194. Blanc de 6 lignes; la sixième est occupée par le vers 188, rattaché au texte par un renvoi.

V°, peinture 41 (A. XXV, 2; M. LIV) : *Les envoyés d'Énée sont reçus par Latinus au temple de Picus* (*Aen.* VII, 195 et suiv.). La peinture est ici en dis-

sentiment avec le texte : Virgile dit avec insistance que Latinus reçoit les envoyés dans l'intérieur du temple (*intus templo*), tandis que le peintre le montre assis devant les degrés. Son costume diffère de celui de la peinture précédente, en ce qu'il porte une tunique blanche. Il tient le sceptre et lève deux doigts de la main droite; un serviteur vêtu de vert est debout derrière le *solium*, la lance à la main. Cinq Troyens sont devant le roi, vêtus de diverses couleurs, deux avec des braies rouge orangé. Le premier, évidemment Ilionée, parle ayant les deux doigts levés. Les autres portent des présents, la tiare, les vêtements, le sceptre et la patère de Priam. Le fond du tableau est rempli par des troncs d'arbre et des feuillages très épais (*horrendum silvis*, 172). Au milieu et occupant presque toute la largeur de la peinture, s'étend la façade d'un magnifique temple. Il a, de front, huit colonnes corinthiennes cannelées, et rappellerait le Panthéon de Rome, si le fronton où sont sculptées quatre figures n'était un peu aplati et si l'entre-colonnement qui laisse voir la porte de la *cella* n'était plus large que les autres. La voûte en caissons du portique est peinte en jaune, et les battants de la porte, qui est fermée, sont dorés. On lit les inscriptions LATINVS, TROIANI. Huit sveltes statuettes se détachent en noir sur les colonnes blanches. Ce sont sans doute les statues décrites par Virgile comme placées dans le vestibule du temple (*effigies ex ordine avorum Antiqua e cedro*, 177). Le peintre avait commencé par peindre en blanc les colonnes et les trois degrés du portique avant de placer ses personnages devant le temple; les couleurs des vêtements, qui se sont trouvées posées sur le blanc, n'ont pas tenu.

195-200.

Fol. LXI. R°, 201-221.
V°, 222-242.

Fol. LXII. R°, 243-263.
V°, 264-273. Blanc de 11 lignes.

Fol. LXIII. R°, peinture 42 (M. LV) : *Latinus congédie les envoyés troyens avec des présents* (*Aen.* VII, 274 et suiv.). Trois chevaux, harnachés, comme le décrit Virgile, avec des selles multicolores à franges de couleurs variées et

des *phalerae* d'or, sont amenés par trois serviteurs, pieds et jambes nus, en simples *exomis*. Dans le fond un autre serviteur conduit deux autres chevaux par la bride; ce groupe est très petit. Les Troyens ne sont plus que quatre et le temple a disparu. Trois Troyens se retournent vers les chevaux; Ilionée, qui n'a plus le même costume qu'au tableau précédent, continue à parler à Latinus, qui étend vers lui la main droite ouverte. Il y a toujours un serviteur avec une lance debout derrière le roi, mais il porte la tunique blanche et le *paludamentum* violet. Le *solium* est ici très distinct : c'est un siège de bois carré, dont le dossier est plus élevé que les épaules de la personne assise et dont les bras sont massifs; les quatre pieds sont formés par le simple prolongement des montants; quelques moulures très simples ornent les panneaux.

274-280.

V°, 281-301.

Fol. LXIV. R°, 302-322[1].

V°, peinture 43 (M. LVI) : *Junon et Allecto* (*Aen.* VII, 323 et suiv.). A gauche est Junon vêtue de blanc et sans le diadème qu'a supposé Mai; elle a la tête couverte, et une large bande violette descend sur le devant de sa robe. Son sceptre d'or s'appuie sur le sol. Elle tend sa main ouverte vers celle d'Allecto, qui occupe le centre de la composition. La tête de la Furie est entourée de serpents; elle porte des *calcei* lacés de rouge, une grande tunique rouge, double et serrée sous le sein, et un manteau vert jeté sur l'épaule gauche. Elle tient de la main gauche sa torche enflammée et la penche sur le bras. On lit les deux noms IVNO, FVRIA. La droite de la peinture est occupée par un antre dont les pierres de la voûte d'entrée, au lieu d'être violacées comme dans les autres peintures, ont une teinte verte plus naturelle.

323-329.

Lacune :

Fol. 92. R°, 330-350. [V°, 351-371.

Fol. 93. R°, 372-377; peint. : *Fureurs d'Amata* (*Aen.* VII, 385 et suiv.); 378.
V°, 379-399.

[1] Zangemeister et Wattenbach, *Exempla cod. lat.*, pl. XIII.

Fol. 94. R°, 400-420]. V°, peint. : *Allecto excite la colère de Turnus* (VII, 421 et suiv.); 421-427.

Fol. LXV. R°, 428-448. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 7 lignes.

V°, 449-469. Empreinte au milieu de la page, au-dessous d'une ligne, au-dessus de 7.

Lacune d'un feuillet et de 2 peintures :

Fol. 95. R°, 470. Peint. : *Turnus excite au combat les Rutules contre les Troyens* (*Aen.* VII, 471 et suiv.); 471-477. V°, 478-482; peint. : *Ascagne blesse le cerf de Silvia* (VII, 483 et suiv.); 483-485.

Fol. LXVI. R°, 486-502. Blanc de 4 lignes. Empreinte au milieu de la page, au-dessous de 5 lignes, au-dessus de 3.

V°, peinture 44 (A. XXV, 3; M. LVIII) : *Le cerf blessé se réfugie auprès de sa maîtresse* (*Aen.* VII, 500 et suiv.); *Soulèvement des paysans contre les Troyens* (VII, 519 et suiv.). A gauche, un cinquième de la peinture a disparu. Il y avait une femme, Silvia, debout devant la porte d'une grande construction; son bras, qui est conservé, se tend vers un beau cerf au collier rouge qui avance une patte de devant et dont la poitrine blessée laisse couler à terre un flot de sang (*saucius at quadrupes . . .*). La peinture ayant souffert de bonne heure, on a refait à l'encre certains contours du cerf; ces contours sont très grossiers, indignes du peintre, et le dessinateur de Mai a eu le tort de les reproduire au lieu de chercher les traits primitifs encore visibles. Le toit de l'édifice est surmonté d'un tout petit personnage, en tunique rouge, portant à sa bouche une longue trompe; c'est Allecto qui appelle au combat toute la contrée (*Ardua tecta petit stabuli*). A droite se développe une autre scène. Les paysans au nombre de cinq, le manteau sur le bras gauche et levant une hache de la main droite, se précipitent sur les Troyens, vêtus de la cotte de mailles indiquée par une teinte bleue semée de points noirs; quatre Troyens ont la lance en arrêt et présentent de face de grands boucliers rouges à reflets d'or[1];

[1] Mai n'a pas distingué la tête du plus élevé des Troyens à bouclier; le dessin de sa publication donne une lance et un bouclier qui ne sont tenus par personne.

un autre, le plus éloigné, bande un arc doré. Trois corps vêtus de l'*exomis* jaune des paysans sont étendus, parmi d'énormes flaques de sang, entre les deux groupes. Deux portent les noms d'ALMO (532) et de GALESVS (535); au-dessus du combattant le plus élevé de chaque troupe, on lit : AGRESTES, TROIANI; enfin, auprès du cerf, est l'inscription en minuscule *ceruus siluie.*

503-509.

Lacune de 2 feuillets :

Fol. 96. R°, 510-530. V°, 531-551.
Fol. 97. R°, 552-572. V°, 573-593.

Fol. LXVII. R°, 594-606. Blanc de 11 lignes. Les vers 595-597 sont dans la marge supérieure avec un renvoi. On ne lit plus que la première moitié de tous les vers, car la moitié du parchemin a été déchirée [1].

V°, peinture 45 (M. LIX) : *Junon ouvre le temple de la Guerre* (*Aen.* VII, 607 et suiv.). La partie qui reste à droite montre Junon en tunique blanche et or, au *patagium* violet, son manteau blanc flottant derrière elle en demi-cercle, et les bras nus chargés de bracelets d'or. Sa main droite maintient ouvert l'un des battants de la porte d'un grand édifice à fronton blanc et à tuiles roses, qui représente le temple de la Guerre; on ne voit rien à l'intérieur. Dans la partie qui manque, et où Mai restitue sans vraisemblance un long temple, se trouvait probablement la prise d'armes des villes du Latium (623 et suiv.) ou peut-être la retraite de Latinus refusant d'ouvrir les portes sacrées (616 et suiv.).

607-613 (les derniers mots seulement).

Fol. LXVIII. R°, 614-634.

V°, 635-646. Blanc de 9 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 9 lignes.

Lacune : 1° Fin du livre VII.

Fol. 98. R°, peint. : *L'armée des Latins, Mézence, Lausus, etc.* (*Aen.* VII, 647 et suiv.); 647-655. [V°, 656-676.

[1] L'empreinte qui se trouve sur cette page, et paraît au premier abord provenir d'une peinture placée avant 586, vient tout simplement de la peinture 44; on peut s'en assurer en rapprochant des vides de celle-ci les dépôts de couleur de notre page.

Fol. 99. R°, 677-697. V°, 698-718.
Fol. 100. R°, 719-739. V°, 740-760.
Fol. 101. R°, 761-781. V°, 782; peint. : *Turnus* (VII, 783 et suiv.); 783-791.
Fol. 102. R°, 792-802; peint. : *Camille* (VII, 803 et suiv.). V°, 803-817. Blanc. Fin du livre VII.]

2° Début du livre VIII :

[Fol. 103. R°, peinture occupant toute la page et servant de frontispice au livre VIII : *Le Latium en armes; Turnus envoie Venulus à Diomède* (*Aen.* VIII, 1 et suiv.). V°, blanc.
Fol. 104. R°, 1-21. V°, 22-27; peint. : *Le dieu du Tibre apparaît à Énée endormi* (VIII, 31 et suiv.).
Fol. 105. R°, 28-49 [1]. V°, 50-70.]

Fol. LXIX. R°, peinture 46 (M. LX) : *Énée rencontre la laie blanche au bord du Tibre* (*Aen.* VIII, 68 et suiv.). Près du rivage, Énée, debout, se tourne vers la forêt de Laurentum (sur sa tête, AEN); son costume est très différent des précédents. Il tient dans ses mains unies (*palmis sustinet*) et répand sur le sol de l'eau, maladroitement figurée par un énorme flot bleu. Deux arbres seulement indiquent par des feuillages très épais la magnifique forêt de chênes. Sous les arbres, en face d'Énée, est une énorme laie blanche (*candida per silvam* . . . ), sous le ventre de laquelle se pressent deux rangs de petits; on voit un troisième rang derrière; en tout, trente petits (cf. livre III, 391 : *Triginta capitum fetus enixa*). La laie a été redessinée à l'encre quand elle commençait à s'effacer.

71-77.

[1] En admettant que 46 manquait au *Vaticanus* comme au *Palatinus* et au *Mediceus*. Les vers où Heyne et Peerlkamp voient une interpolation, et que M. Ribbeck pense avoir été introduits par les amis de Virgile, figuraient sans doute au *Vaticanus;* on voit, en effet, que les feuillets perdus se restituent à merveille en supposant la présence de ces vers dans le texte manquant. On n'en peut cependant rien conclure absolument, car les feuillets se restitueraient aussi régulièrement en admettant que l'interpolation supposée par Heyne (41-49) ne figurât pas dans le *Vaticanus*. On aurait :

Fol. 104. R°, 1-21. V°, 22-35; blanc.
Fol. 105. R°, peint. : 36-49 (n'occupant que 6 lignes). V°, 50-70.

La peinture alors serait placée immédiatement avant le discours du dieu du Tibre, au lieu de l'être avant le récit de son apparition. Toutefois c'est avant le récit que sont placées les peintures 15 et 20 représentant les autres apparitions pendant le sommeil d'Énée.



IMPRIMERIE NATIONALE.

V°, 78-98. Empreinte au milieu de la page, au-dessous de trois vers, au-dessus de cinq.

Lacune : 1° Fin du livre VIII. On y peut supposer une vingtaine de feuillets et environ 8 peintures :

Fol. 106. R°, 99-101; peint. : *Évandre offre un sacrifice à Hercule* (*Aen.* VIII, 102 et suiv.); *Les vaisseaux troyens apparaissent sur le Tibre* (107 et suiv.); 102-106. V°, 107?

Les autres peintures du livre VIII pouvaient être consacrées à l'accueil d'Énée chez Évandre, au mythe de Cacus, au bouclier d'Énée [1], etc.

2° Début du livre IX : 2 feuillets et 2 peintures :

Fol. 107. R°, peint. occupant toute la page, servant de frontispice au livre IX : *Iris descend du ciel pour parler à Turnus* (*Aen.* IX, 1 et suiv.). V°, blanc.

Fol. 108. R°, 1-21. V° 22-24; peint. : *Marche de l'armée latine* (IX, 25 et suiv.); 25-31, ne pouvant occuper plus de 5 lignes [2].

Fol. LXX. R°, 32-52. Empreinte au milieu de la page, au-dessous de 3 lignes, au-dessus de 5.

V°, 53-68. Blanc de 5 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 6 lignes.

Lacune de 2 feuillets et de 2 peintures :

Fol. 109. R°, peint. : *Turnus essaye d'incendier la flotte troyenne* (*Aen.* IX, 69 et suiv.); 69-74. [V°, 75-92. Blanc.

Fol. 110. R°, peint. : *Jupiter accorde à Cybèle sa demande en faveur des vaisseaux troyens* (IX, 93 et suiv.); 93-96. V°, 97-117 [3].]

[1] La forge des Cyclopes est déjà le sujet de la peinture 7.

[2] Nous écartons naturellement du *Vaticanus* 29, qui manque au *Palatinus*, au *Mediceus*, au *Romanus;* mais il faut admettre que, dans ce passage, un second vers était absent du *Vaticanus*, au moins du texte de première main.

[3] On croirait trouver ici une exception à la règle des peintures toujours placées après une ponctuation forte. Mais il faut remarquer que le sens est complet à partir du v. 118, placé immédiatement au-dessous de la peinture, et que le passage peut se lire indépendamment des mots *et sua quaeque* qui terminent 117. Il pourrait du reste se faire que ces trois mots, d'un heureux mouvement sans doute, mais non indispensables au sens, aient été ajoutés après coup pour remplir les deux derniers pieds de l'hexamètre et qu'ils appartiennent à une recension postérieure à Virgile. Il est possible, dans tous les cas, que le *Vaticanus* ait

Fol. LXXI. R°, peinture 47 (M. LXII) : *Les vaisseaux changés en nymphes* (*Aen.* IX, 118 et suiv.). On a interprété faussement le sujet, qui est bien le prodige des vaisseaux et les résultats qu'il produit chez les Rutules. Trois vaisseaux à droite subissent la métamorphose : on voit encore le banc des rameurs, mais la proue est déjà un corps de femme lancé en avant sur la mer (*demersis aequora rostris Ima petunt*). La côte est rocheuse et se replie, dans le haut du tableau, où sont quelques arbres; une teinte rose, répandue sur cette partie, donne l'idée de l'éloignement. Au premier plan, trois cavaliers fuient la côte au galop (*turbatis Messapus equis*); les noms de MESSAPVS et TVRNVS sont inscrits. Messapus et le troisième cavalier ont une cotte de mailles qui leur enveloppe la tête et un bouclier rouge. Turnus, en tunique d'or, manteau rouge, le casque d'or en tête surmonté d'un panache rouge, porte un bouclier doré et lève le bras comme s'il ralliait ses compagnons effrayés. Une troupe de soldats à pied débouche d'un chemin dans les rochers; à leur tête marche un chef dont le costume est pareil à celui de Turnus. Tous les personnages ont double lance à la main.

118-125. 7 lignes seulement, 121 étant omis.

V°, 126-146.

Fol. LXXII. R°, 147-158. Blanc de 9 lignes.

V°, peinture 48 (M. LXIII) : *Les Rutules assiègent le camp troyen* (*Aen.* IX, 159 et suiv.). On voit la mer dans le fond et au-dessus un ciel violacé avec le croissant jaune et de très nombreuses taches jaunes figurant les étoiles; l'or qui a dû être mis sur les astres n'a pas tenu. Le camp est représenté à droite par une enceinte maçonnée coupée de tours et qu'on aperçoit très rapetissée au dernier plan. Cinq soldats, debout derrière le rempart, portent le casque, le *paludamentum* et le bouclier rouge; deux d'entre eux ont double lance. Une porte bleue s'ouvre dans la muraille, autour de laquelle sept soldats rutules sont assis près de leurs boucliers rouges jetés à terre (*indulgent vino*, dit le texte); un autre Rutule s'approche d'une marmite posée sur un brasier au premier plan (*collucent ignes*); un bouclier gît à côté. Ces détails indiquent un

porté 117 incomplet. Sans insister sur cette hypothèse, la constance parfaite avec laquelle se justifie la règle partout ailleurs, dans les feuillets conservés et dans les feuillets restitués, demande qu'on s'étonne de l'anomalie remarquée ici et qu'on y cherche une explication.

campement d'assiégeants bien rapproché cependant du mur ennemi. A gauche est un groupe de quatre soldats debout; Messapus (160) est devant eux, avec le costume de Turnus dans la peinture 47. Sous sa tunique dorée descendent des *femoralia* rouges; les soldats rutules en portent aussi, de couleurs variées, qui ressortent sous une cotte de mailles enveloppant la tête. Il est à remarquer que, s'il paraît y avoir une différence entre le costume de guerre des Rutules et celui des Troyens, cette différence disparaît dès la peinture suivante, où tous les soldats troyens portent une cotte absolument identique à celle qu'on trouve ici.

159-164.

Lacune d'un feuillet :

Fol. 111. R°, 165-185. V°, 186-206.

Fol. LXXIII. R°, 207-227. V°, 228-233.

Peinture 49 (M. LXIV) : *Conseil tenu dans le camp troyen en l'absence d'Énée* (*Aen.* IX, 234 et suiv.). Le regard plonge dans l'enceinte maçonnée, où l'on ne voit aucune construction (*castrorum et campi medio*). Le mur, au premier plan, s'appuie à des rochers et est peint en brun; celui du fond est violet clair, pour donner l'idée d'un éloignement que le dessin ne marque pas. Au fond, Ascagne, dont le vêtement est entièrement rouge, sauf un manteau noir, préside sur une *sella castrensis* et lève la main. A droite et à gauche, Nisus, Euryale et deux groupes de soldats appuyés sur la lance et le bouclier (*stant longis adnixi hastis et scuta tenentes*, 229.) En face d'Ascagne, deux chefs, vus de dos, tournent le visage l'un vers l'autre et portent lance et bouclier. Ascagne a le *pileum* rouge, les quatre autres chefs le casque doré avec quelques rubans rouges; Ascagne a des braies, les autres des *femoralia* noirs ou rouges. On lit les noms de NISVS, ASCANIVS, EVRYALVS, et, sur la tête du chef de gauche, celui de ALETES (246); ce sont les seuls personnages à qui Virgile fasse prononcer des discours.

234[1].

[1] Le silence de M. Ribbeck semble indiquer que 234 manque au fol. LXXIII. On le lit pourtant, au-dessous de la peinture, sous le parchemin neuf qui le recouvre presque entièrement; le texte est celui des autres manuscrits.

Lacune d'environ 8 feuillets :

Les peintures représentaient sans doute Nisus et Euryale surprenant le camp de Messapus (314 et suiv.); leur mort (395 et suiv.); leur tête portée au bout des lances (465 et suiv.). On restitue le sujet de la dernière :

Fol. 112. R°, ?-502. V°, peint. : *Assaut du camp troyen; les Volsques font la tortue, comblent les fossés et placent des échelles* (*Aen.* IX, 503 et suiv.); 503-508.

Fol. LXXIV. R°, 509-528. Blanc d'une ligne. Le vers 129 manque. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 6 lignes.

V°, peinture 50 (M. LXV) : *Assaut donné par Turnus* (*Aen.* IX, 530 et suiv.). Pour cette peinture très mal conservée, les restitutions de Mai sont plus douteuses que jamais. L'assaut n'est pas donné à une tour (cf. 530); il semble que ce soit un rempart ordinaire que défendent les Troyens. On compte neuf Rutules au premier plan, ayant un chef au milieu d'eux. Par-dessus la muraille, sept boucliers rouges indiquent le nombre d'assiégés qui avaient été représentés. Celui qui était tout à gauche frappait, la pointe de la lance en bas; on ne distingue pas les modes de défense décrits par Virgile. Deux Rutules à gauche, la lance et le bouclier levés à la hauteur de la tête, sont le morceau le mieux conservé du tableau. Vers la droite est un feu placé à terre, et de ce côté les flammes commencent à attaquer le rempart; probablement Turnus y était peint (*ardentem coniecit lampada Turnus*).

530-535.

Ce qui reste de l'*Énéide* devait occuper environ 85 feuillets et ne contenait pas moins d'une trentaine de peintures. Il est impossible d'en retrouver les moindres traces, si ce n'est pourtant pour les sujets représentés à la fin du livre XI, et qu'indiquent les empreintes laissées des deux côtés du fol. LXXV :

Fol. 113. R°, XI, ?-851. V°, 852-857; peint. : *Aruns frappé par une flèche de Diane* (*Aen.* IX, 858 et suiv.).

Fol. LXXV. R°, 858-878. Empreinte au bas de la page, au-dessous de 6 lignes.

V°, 879-895. Blanc de 4 lignes. Empreinte en haut de la page, au-dessus de 4 lignes.

Fol. 114. R°, peint. : *Turnus reçoit d'Acca la nouvelle de la mort de Camille et du désastre de ses alliés* (*Aen.* XI, 896 et suiv.); 896-899. V°, 900-915; blanc. Fin du livre XI.

Fol. 115. R°, frontispice du livre XII : *Entretien de Latinus et de Turnus* (10 et suiv.).

(Le folio numéroté LXXVI provient du *Mediceus* et n'a rien à faire avec notre manuscrit; il contient : *Aen.* VIII, 585-613, 614-642.)

## V

### HISTOIRE DU MANUSCRIT.

L'histoire complète d'un manuscrit fragmentaire du genre de celui que nous avons étudié commence, s'il est possible, par un essai de restitution de l'état primitif. Elle se continue par l'énumération des diverses mentions qu'a pu recueillir le manuscrit dans le cours des siècles; si ces mentions donnent des indications de possession ou simplement de lieu de séjour, elles prennent un intérêt véritable. Tel n'est malheureusement pas le cas pour le *Vaticanus* de Virgile; l'examen paléographique nous a fait constater que les nombreuses corrections qu'il a reçues n'apportent rien d'utile à enregistrer [1]. L'histoire du manuscrit pendant tout le moyen âge se réduit à celle des mutilations dont il a souffert [2].

[1] Voir plus haut, p. 107, *Additions et corrections postérieures.*

[2] La seule mutilation qui soit datée est celle du fol. LI, puisque, sur le blanc du verso conservé qui le précédait, ont été transcrits, évidemment pour combler une lacune, les vingt-huit vers qu'il contenait. Probablement les folios LII-LV existaient encore à l'époque où l'on a fait le supplément, c'est-à-dire vers le X^e siècle. Un certain nombre d'autres lacunes nous paraissent d'une origine encore plus ancienne que celle du fol. LI. On peut les distinguer au moyen des empreintes laissées par les peintures conservées à un verso sur la page qui leur fait face dans le ms. actuel. Ces empreintes semblent d'une époque où les couleurs pouvaient plus aisément déposer; plus tard, elles n'auraient pas laissé, sans doute, des empreintes aussi abondantes. Les feuillets les plus anciennement arrachés du ms. se seraient donc trouvés entre I et II, II et III, XVIII et XIX, LXVI et LXVII. Quant au motif qui a déterminé la mutilation page par page de ce beau livre, il faut le chercher seulement dans l'in-

Nous ignorons jusqu'à sa provenance. Les premières traces de son existence se trouvent à Naples, sans qu'on puisse conclure qu'il ait été écrit dans l'Italie du Sud. Les dons ou échanges d'un pays à l'autre, durant le moyen âge et les premiers temps de la Renaissance, ont été trop fréquents pour que la présence d'un manuscrit dans une région, au XV^e siècle, fournisse une probabilité sérieuse qu'il y ait été exécuté. Cependant, si l'on écartait la date pourtant vraisemblable du IV^e siècle et si l'on plaçait la transcription au V^e ou au VI^e siècle, on devrait se rappeler que cette dernière époque est celle des invasions et de la royauté des Ostrogoths en Italie. Comme les peintures du Virgile ont un caractère très purement antique et que la barbarie n'y exerce aucune influence appréciable, il serait assez naturel de supposer qu'il ait été écrit et peint dans une des studieuses retraites de l'Italie méridionale, moins ravagée par les Barbares que l'Italie du Nord et du Centre et qui avait conservé plus intact le dépôt de la civilisation classique. Ne pourrait-on même rapporter ce magnifique spécimen de calligraphie et de miniature au mouvement de transcription et de conservation des manuscrits anciens dont l'hôte de Squillace, Cassiodore, se fit à ce moment le propagateur?

Mais ce seraient là de pures hypothèses, et nous avons hâte de marcher sur un terrain plus sûr. Au XV^e siècle, le manuscrit est à Naples chez Jean-Jovien Pontanus (G.-G. Pontano) et semble appartenir en quelque manière à l'académie Pontanienne. On sait que Pontanus avait fondé à Naples, sous le règne de Ferdinand I^er, une académie littéraire demeurée célèbre, réunion d'humanistes dont il était lui-même le membre le plus actif. Bien qu'il s'occupât spécialement de Catulle, il avait beaucoup pratiqué Virgile; on trouve de curieuses et parfois ingénieuses remarques sur le style de Virgile, dans son dialogue intitulé *Actius*, où figurent parmi les interlocuteurs Pietro Summonte et Sannazar (*Actius Syncerus*). Le Vénitien Pietro Bembo était un des membres, qu'on pourrait appeler honoraires, de l'académie napolitaine[1]. C'est entre ses mains que passa le Virgile. L'a-t-il eu en don de l'académie? L'a-t-il reçu de Pontanus lui-même, désireux de s'attacher l'influence du jeune patricien, et

térêt des peintures. Nous ne croyons pas qu'une idée religieuse ait présidé à ces actes barbares, ni qu'on ait eu le moindre souci d'épurer cette illustration de Virgile; les nudités ont été çà et là conservées, ainsi que des scènes d'un caractère absolument païen.

[1] Cf. Tallarigo, *Giovanni Pontano e suoi tempi*, Naples, 1874, t. I, p. 199.

qui avait peut-être besoin de lui pour surveiller l'impression de ses œuvres longtemps négociée chez Alde Manuce[1]? Bembo l'a-t-il obtenu au contraire après 1503, année de la mort de Pontanus? Ni les œuvres de Pontanus, ni celles de Bembo ne nous renseignent sur cette transmission. Bembo ne mentionne pas, croyons-nous, dans ses œuvres, son Virgile à peintures, alors qu'il a parlé au contraire de son célèbre Térence et des *Catalecta* (*Lusi di Virgilio*), dont il possédait un beau manuscrit en onciale[2].

Le plus ancien témoignage que nous ayons sur le Virgile vient d'un document contemporain du séjour du cardinal Bembo à Venise, c'est-à-dire de la fin de sa vie. Dans une énumération de tableaux et dessins existant dans la haute Italie, M.-A. Michiel (« anonyme de Morelli ») cite parmi les objets rares de la maison de Bembo : « El Virgilio similmente scritto in carta buona, in forma quadra, con li argomenti delli libri dipinti nel principio du ciascuno; è libro antico e le pitture sono vestite all' antica »[3]. Dans la vie de Bembo, écrite après sa mort par son ami Lodovico Beccadelli, archevêque de Raguse, nous retrouvons mention oculaire du Virgile[4]. Sous une autre forme nous arrive un autre témoignage : un graveur, qui pourrait être Marc-Antoine, a vu le manuscrit ou un dessin pris sur le manuscrit de Bembo et s'en est inspiré pour une gravure représentant des bergers abreuvant leurs troupeaux[5].

Le manuscrit avait été, dès le règne de Léon X, connu d'un ami plus

[1] Cf. nos *Correspondants d'Alde Manuce*, Rome, 1888, p. 36 et 55.

[2] *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887, p. 95.

[3] *Notizia di opere di disegno*, Bologne, Bassano, 1800, p. 21 (nouvelle édit., Bologne, 1884). Morelli joint à ce passage une notice sur le Virgile et rappelle à quels titres il est particulièrement cher aux érudits; il l'estime du v^e siècle.

[4] « Haveva di molti bei libri antichi, fra quali io ho veduto un Terentio che diceva esso credere certo esser scritto sino alli tempi di Cicerone, tanta majestà di littere et d'antichità mostrava, et alcuni libri di Virgilio miniati in varii luoghi con figure che mostravano cose fatte dagli antichi in altra maniera dalle nostre. » (*Degl' istorici delle cose Veneziane*, Venise, 1718, t. II, p. XL.)

[5] D'Agincourt l'a déjà signalée (*Histoire de l'art*, t. III, p. 30). Elle est mise par Gori Gandellini sous le nom de Marc-Antoine, sans qu'il dise d'où le sujet est tiré (*Notizie istoriche degli intagliatori*, Sienne, 1808, t. III, p. 108: « Soggetto in cui sono due vacche, che bevono l'acqua che passa per un canale elevato »); elle est une imitation très directe de notre peinture 5. Seulement les arbres ont disparu, ainsi que la tête du soleil, qui darde seulement ses rayons de l'angle de droite, et il y a quelque différence dans le bétail, qui, dans l'œuvre originale, ne compte que des chèvres.

illustre encore de Bembo, Raphaël. Nous avons étudié autrefois cette question en quelques pages auxquelles il suffit de renvoyer[1]. Rappelons seulement que le beau dessin exposé aux *Uffizi* et désigné sous le nom de « Morbetto », au milieu de scènes de désolation d'une peste qui est bien celle du livre III de l'*Énéide*, reproduit la vingtième des peintures du Virgile. Marc-Antoine a gravé ce dessin de Raphaël, dont on n'avait pu expliquer la partie qui nous intéresse et qui représente le songe d'Énée voyant apparaître pendant la peste les dieux pénates de Troie.

Cet emprunt ne serait pas isolé. Nous avons récemment rencontré une estampe considérable de Marco Dente de Ravenne, qui semble aussi d'après un dessin de Raphaël[2] et qui reproduit tout simplement la composition relative à Laocoon dans le Virgile. On a cru à tort que le dessinateur s'était inspiré du groupe découvert en 1506, dont la disposition est entièrement différente. Dans l'estampe, Laocoon étend les deux bras et a le genou droit sur l'autel, attitude du personnage de la peinture antique. Les deux enfants sont placés de même façon dans les deux compositions. Enfin, les accessoires de la scène et le paysage sont remarquablement semblables : on retrouve les deux temples avec leurs statues, la préparation du sacrifice et jusqu'aux deux serpents sur la mer. L'estampe a ajouté deux vaisseaux, précisé ou modifié les détails d'architecture et placé au premier plan des débris antiques et des fragments d'inscriptions. On lit sur l'autel qui supporte le groupe : PROVT IN II AENEIDOS P V MARONIS RS. Ces deux dernières lettres, enlacées en forme de monogramme, rappellent le nom de Raphaël, et l'attribution est rendue plus que vraisemblable par le souvenir du « Morbetto ». Parmi les emprunts faits par le grand peintre à l'antiquité, on voit que ceux qui viennent de notre Virgile sont particulièrement intéressants.

A la mort de Bembo, en 1547, son fils Torquato, chanoine de Padoue et prieur de Cognolo près de Brescia, hérita de ses collections d'antiquités et

[1] *Petites notes sur l'art italien*, Paris, 1887 (I. Raphaël et le Virgile du Vatican). Cf. Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance*, I, p. 107. Dans la gravure de Marc-Antoine Raimondi, sur le rayon qui éclaire la scène est écrit le début du vers III, 148 : EFFIGIES SACRAE DIVVM PHR[*ygiique Penates*]; c'est donc bien la représentation de l'apparition virgilienne que l'artiste a transportée, sans y rien changer, de l'œuvre antique dans la sienne.

[2] Bartsch, *Le peintre graveur*, XIV, 243. Dente est aussi l'auteur d'une reproduction bien connue du groupe des Thermes de Titus (Bartsch, XIV, 353).



IMPRIMERIE NATIONALE.

de sa bibliothèque. Un numismate assez obscur, Costanzio Landi, et un jeune homme qui allait rendre célèbre le nom de Granvelle, étudiants tous les deux à l'université de Padoue, visitèrent un jour le cabinet de Torquato Bembo; ils y remarquèrent le Virgile [1]. Carlo Sigonio le vit aussi, durant son séjour dans la même ville, mais put à peine, dit-il, y donner « una occhiata » [2]. Il faut arriver, pour multiplier les témoignages, à l'époque où le manuscrit, déjà venu à Rome avec Pietro Bembo, y fut définitivement fixé.

L'histoire littéraire a rejeté aujourd'hui les légendes qui avaient cours sur la façon dont les plus précieux manuscrits du cardinal Bembo ont passé à la Bibliothèque Vaticane [3]. Nous en avons raconté les vicissitudes, dans *La Bibliothèque de Fulvio Orsini* [4]. Torquato Bembo, qui échangeait ou vendait volontiers les trésors d'art recueillis par son père, avait apporté à Rome, en 1555, le Virgile et le Térence, cherchant à en tirer le meilleur parti. L'examen auquel on soumit les deux manuscrits les déclara plus anciens que le Virgile conservé à la Vaticane (le *Romanus* actuel) et que le Virgile qui se trouvait alors chez le cardinal de Carpi (aujourd'hui le *Mediceus*) [5].

[1] Landi rappelle ce souvenir en 1560, à propos de la table iliaque possédée par Bembo: *Quem superioribus annis, eum Patavii agerem studiorum philosophicorum causa, ostendit mihi simul et Federico Granvellae, adolescenti literato ac nobilissimo, Torquatus Bembus Petri filius, eum alia multa antiquitatis signa ac opera, praecipue libros Virgilium et Petrarcham manu scriptos, nobis admirantibus idem benignissime videndum permisisset.* (*Constantii Landii Complani comitis in veterum num. rom. miscellanea explicationes*, Lyon, 1560, p. 9.)

[2] « Il Virgilio del Bembo è antico in lettere majuscole et credo intiero; perchè non era al proposito mio, gli diedi solo una occhiata, et però non ne posso dir altro. » (Lettre écrite de Bologne, le 9 février 1575, à Cam. Bosio et publiée par Ceruti, *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI*, Milan, 1867, p. 104.)

[3] Nous ne citerons sur ces fausses traditions que le témoignage d'Apostolo Zeno, qui croit que les manuscrits sont arrivés par la bibliothèque des ducs d'Urbin : *Eodem studio quoque bibliothecam sibi omnium generum omniumque linguarum codicibus, tum typis tum calamo descriptis, instructissimam Bembus paraverat, quorum non pauci in Vaticanam bibliothecam ex Urbinate sunt translati. In omnium venere notitiam duo illi codices laudatissimi Virgilianus et Terentianus, qui mille annorum aetatem ferebant.* (Annotations à la Vie de Bembo due à M^gr della Casa, p. xv.) Cf. Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, t. IV, p. 742-743.

[4] Chap. III et p. 409-416. La reconstitution que nous avons essayée de la bibliothèque de Bembo est aux pages 325-326.

[5] Pour l'histoire exacte du *Mediceus* et l'origine de sa dénomination de *Carpensis*, voir *La Biblioth. de Fulv. Orsini*, p. 272, et Chatelain, *Paléogr.*, p. 18. Quoique postérieur, le travail de M. Max. Hoffmann n'est pas aussi complet sur ce point.

Mais, ne trouvant pas l'occasion de s'en défaire, Torquato les remporta et les garda dans son abbaye de Cognolo. Fulvio Orsini commençait alors à réunir à Rome cette magnifique bibliothèque qui devait le rendre aussi célèbre que ses travaux d'archéologue. Il avait entendu parler, fort vaguement du reste, des deux manuscrits et brûlait de les avoir. Il confia ses désirs d'acquisition à son ami Giovanni-Vincenzo Pinelli, bibliophile lui-même, qui habitait alors Padoue et mena avec un art consommé et un parfait désintéressement d'ami cette négociation délicate[1]. Après cinq ans et demi de démarches, Orsini reçut les précieux volumes, le 16 mai 1579. Nous renvoyons pour les détails au livre cité plus haut, nous bornant à rappeler que le Virgile fut acquis dans un lot, avec le Térence et deux manuscrits grecs, et que l'heureux collectionneur paya le tout seulement cent cinquante écus.

Ni Fulvio Orsini, ni Pinelli, ni leurs contemporains ne paraissent avoir apprécié l'intérêt exceptionnel des peintures du manuscrit, mieux appréciées d'artistes comme Raphaël. A leurs yeux, elles ne semblent rien ajouter à la valeur d'un monument paléographique auquel ils n'hésitent pas à préférer le Térence, qui n'a point de peintures, mais qui forme un texte plus complet. Au reste, l'un et l'autre devinrent rapidement l'orgueil de la bibliothèque d'Orsini, pourtant remplie de raretés de tous genres[2]. Il les fit relier en bois de cèdre recouvert de chagrin avec des fermoirs d'argent et les plaça ensemble dans une cassette de cèdre; enfin, quand il rédigea l'inventaire descriptif de sa bibliothèque, il les mit en tête de ses manuscrits latins comme les plus précieux de tous[3]. Ils furent très admirés pendant les vingt et une années qu'ils restèrent entre les mains d'Orsini. L'auteur de la *Bibliotheca Vaticana*, Roccha, passant en revue les richesses manuscrites accumulées chez le savant archéologue, n'eut garde de les oublier[4]. Mais

[1] Pinelli a fait, à cette occasion, pour renseigner Orsini, une observation paléographique fort complète du manuscrit. Ce travail, qui intéresse l'histoire de notre volume, est à l'Ambrosienne parmi les papiers du savant (*Ambros., I, 223 Inf.*).

[2] Fulvio Orsini a possédé un autre précieux manuscrit de Virgile en capitale, bien fragmentaire, il est vrai, le *Dionysianus* (*Vat.* 3867), que lui avait envoyé de France son ami Claude Dupuy (*La Biblioth. de Fulv. Orsini*, p. 86 et 437).

[3] V. la description dans l'inventaire (*La Biblioth. de Fulv. Orsini*, p. 358).

[4] *Bibl. apost. Vatic. . . a fr. Angelo Roccha a Camerino. . . illustrata*, Rome, typ. Vatic., 1591, p. 401.

Orsini mourut le 14 mai 1600, et l'un des principaux articles de son testament légua à la Bibliothèque Vaticane l'ensemble de ses manuscrits et livres précieux.

Avec son entrée à la Vaticane, commence pour le Virgile de Bembo et d'Orsini une nouvelle période de son histoire. Il n'est plus exposé à changer de maître et de lieu; il ne voyagera plus de Naples à Padoue et de Padoue à Rome; installé et honoré comme il le mérite dans la première bibliothèque du monde, il devient plus accessible qu'il ne pouvait l'être chez un particulier; on en découvre peu à peu l'importance véritable; les philologues peuvent étudier son texte, les dessinateurs reproduire ses miniatures.

Nous avons indiqué, en traitant des peintures, toutes les publications artistiques auxquelles le Virgile du Vatican a donné lieu depuis celle de 1677. Il ne saurait rentrer dans le plan de ce travail d'y joindre la collection de tous les témoignages qui, depuis le XVII^e siècle, ont été portés sur le manuscrit. Bornons-nous à rappeler les plus significatifs.

Leone Allacci cherche dans le Virgile du Vatican, et surtout dans le *Bembinus* de Térence, qu'il croit plus ancien, des exemples d'une écriture arrondie, plus rapide que l'écriture carrée; notre manuscrit est déjà coté *Vat.* 3225 [1]. Nicolas Heinsius, qui le voit avec le *Romanus* et le *Palatinus*, attache beaucoup moins d'intérêt à tous ces manuscrits du Vatican qu'au seul *Mediceus* [2]. A la date de juillet 1685, Mabillon, voyageant en Italie et visitant la Vaticane, accorde au Virgile, dans ses brèves mentions de manuscrits, une place plus importante : *Ex latinis Virgilius quantivis pretii, cum figuris antiqua sacrificia et alia id genus reconditae gentilium eruditionis tam perite et eleganter exprimentibus, ut Constantini M. tempus superare videantur. Has figuras cardinalis de Maximis in aes incidi curaverat, totum Virgilium itidem genuine expressurus, nisi mors ipsius*

[1] *L. Allatii in antiquit. etrusc. fragm. ab Inghiramio edita animadversiones*, Rome, 1642, p. 71.

[2] Il s'en explique dans une lettre écrite de Stockholm, en 1666, sur les manuscrits de Virgile : *Omnium quotquot videre mihi contigit Maronianorum codicum tenuissima exaratus in membrana veterrimus praestantissimusque est habendus suo jure, qui Florentiae ad Divi Laurentii adservatur in Medicea bibliotheca. Nam quamquam in Vaticano armario hisce usurpavi jam olim oculis tria nostri poetae exemplaria perquam vetusta et litteris aeque ac Mediceus ille formae quadratae majoribus sive, ut vulgo nuncupantur, capitalibus Romanis exarata, quorum unum e Palatinatu... huc translatum fertur, ad seniuum tamen laudatissimi codicis, quo sum usus, haudquaquam accedebant.* » (Burmann, *Sylloges epistolarum*, t. V, p. 193).

*consilia praevertisset. Littera* U *quadrata passim illo in codice occurrit. Terentius paullo minus antiquus est* [1]. L'administration de la Bibliothèque profita du passage à Rome du savant bénédictin pour faire subir au manuscrit un examen auquel prirent part, avec Mabillon, Emmanuel de Schelstrate, custode de la Vaticane, et Bellori, bibliothécaire de la reine de Suède. Schelstrate a rédigé le procès-verbal de cet examen, qui concluait à croire le manuscrit plus ancien que Constantin et contemporain peut-être de Septime-Sévère. Bottari ne tarda pas à s'emparer de ce témoignage en quelque sorte officiel de la science et le reproduisit en tête de l'édition du texte et des peintures donnée par lui en 1741 [2].

Après les savants viennent les voyageurs et les touristes, qui se bornent à regarder le manuscrit. Tous ceux qui parlent de la Bibliothèque Vaticane parlent en même temps du Virgile. Les « assez grossières images » qui ont peu frappé le président de Brosses [3] continuent à intéresser les archéologues; on reproduit et on discute les planches de P.-S. Bartoli, et la double publication de D'Agincourt et de Mai, en 1823 et en 1835, achève de rendre célèbre le manuscrit.

Il restait à reconnaître sa haute valeur philologique et à en tirer parti pour l'établissement du texte. Le premier honneur en revient à Ritschl. Dans sa lettre à Gottfried Hermann sur le Plaute de l'Ambrosienne, parue en 1837 [4], Ritschl, qui avait eu le *Vaticanus* entre les mains à Rome, quelques années après Niebuhr [5], le considérait, au contraire de l'opinion qui semblait prévaloir, comme d'une époque un peu antérieure au *Mediceus;* il ajoutait qu'on ne pouvait regarder le texte de Virgile comme assez corrigé, sans une parfaite collation d'un tel manuscrit. Philippe Wagner, qui publiait alors la 4e édition

[1] *Iter Italicum litt.*, Paris, 1724, p. 61. Cf. *De re diplomatica*, suppl., 1704, CIII, p. 8, où le Virgile est rapproché par Mabillon du *Prudence* de Paris. Montfaucon a admiré le *Bembinus* de Térence et a étudié avec beaucoup d'intérêt le *Romanus* de Virgile (qu'il cote par erreur *Vat.* 3869 pour 3867. *Bibl. mss.*, p. 4); mais il ne paraîtrait même pas avoir vu le *Vaticanus* 3225, s'il n'indiquait sous le numéro erroné 3252 un Virgile, *vetustissimus annorum mille codex* (p. 118). Blume a été induit en erreur par Montfaucon au sujet du Virgile de Bembo (*Iter Ital.*, III, p. 40, notes).

[2] L'original du document est conservé à la Vaticane, *Ottobon.* 3059, fol. ult.

[3] *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. R. Colomb, Paris, 1869, t. II, p. 237.

[4] *Opusc. philol.*, t. II, 1868.

[5] Les observations de Niebuhr sont de 1820.

du Virgile de Heyne, interrogea Ritschl sur les motifs qui l'avaient déterminé à ce jugement; celui-ci répondit n'avoir pu étudier à fond le manuscrit, et s'être borné à une comparaison de l'écriture du *Mediceus* avec celle du *Vaticanus*, comparaison demeurée à l'avantage de ce dernier[1]. Wagner, à son tour, rapprocha le spécimen du *Vaticanus* donné par Bottari, ainsi que le *Mediceus* reproduit par Foggini, du fragment d'Herculanum, sans en tirer de lumière décisive. Il fit du moins collationner par Fr.-G. Schulz, avec le texte si fautivement donné par Bottari, le manuscrit dont l'importance avait été signalée par Ritschl, et put joindre cette collation à son édition[2].

A la suite du voyage fait en Italie pour la préparation de sa grande édition critique de Virgile, M. Otto Ribbeck adressa à l'Académie de Berlin un rapport inséré dans le compte rendu de 1854; il y résumait à grands traits ses observations sur la valeur respective des manuscrits virgiliens en capitale et annonçait qu'il avait fait du *Vaticanus* une collation complète. Il est revenu sur ce manuscrit, qu'il appelle *Fragmenta Vaticana* et désigne par *F* dans les divers chapitres de ses *Prolegomena critica* parus en 1866. L'importance exceptionnelle du manuscrit, les caractères de sa transcription et de ses fautes, les affinités plus ou moins grandes de son texte avec les autres textes et surtout avec celui du *Palatinus* y sont mis en lumière par une statistique ingénieuse[3]. Quant à la collation même, elle a été faite avec un grand soin et, dans l'état actuel de la science, la critique verbale n'a plus guère à attendre du *Vaticanus*.

Il restait une page à ajouter à l'histoire du manuscrit. Plus que bien d'autres qui les ont déjà reçus, le Virgile du Vatican méritait les honneurs de la reproduction directe et intégrale. L'état des peintures et les plis marqués sur toutes

[1] Virgile de Heyne, 4e éd., vol. V, Leipzig, 1841, p. XI.

[2] Vol. V, p. XX-XXXVII. La collation, poussée par Schulz jusqu'à *Aen.* IV, 309, a été terminée par Schweerz.

[3] P. 218-219, 277 et suiv. Rappelons les conclusions de M. Ribbeck. Le témoignage du *Palatinus* est le plus sûr; le *Vaticanus* et le *Veronensis*, quand ils existent, ont la même autorité que lui. Un peu au-dessous vient le *Mediceus* et il faut tenir peu de compte du *Romanus*. Les fragments du *Dionysianus* (M. Ribbeck dit *Augusteus*) et les *Schedae Sangallenses* sont incomplets et trop fautifs pour rendre grand service. Ajoutons que les philologues tendent aujourd'hui à donner le premier rang au *Mediceus*. Un supplément de collation du *Vaticanus* a été fourni par M. Max. Hoffmann à la nouvelle édition du texte de M. Ribbeck (Leipzig, 1895, p. 838-839).

les pages rendaient cette reproduction difficile; mais la destruction continue et inévitable des couleurs exigeait qu'elle ne tardât pas davantage. L'administration de la Bibliothèque Vaticane a eu l'idée de l'entreprendre, et le monde savant possédera bientôt l'image fidèle d'un document paléographique de premier ordre, qui est en même temps un monument d'art précieux et l'une des plus vénérables reliques manuscrites de l'antiquité classique.

FORSITAN ET PINGVIS HORTOSQUAE CURA COLENDI
ORNARET CANEREM·BIFERI QUE ROSARIA PESTI·
QUOQ·MODO POTES GAUDERE NTINTIBARIUIS·
ET UIRIDIS APIORI PAE·PORTUSQUE PER HERBAM
CRESCERET INUENTREM CUCUMIS NEC SERA COMANTI
NARCISSUM AUT FLEXI TACUISSE UIMENA CANTHI
PALLENTIS HEDERAS ET AMANTIS LITORA MYRTOS

[illegible] Phot. [illegible]

[illegible] AU VATICAN

[illegible]

## PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE.

RAVAISSON (F.). La Vénus de Milo, avec neuf planches (1892) ..... 6 fr.

— Une œuvre de Pisanello, avec quatre planches (1895) ..... 2 fr. 30

— Monuments grecs relatifs à Achille, avec six planches (1895) ..... 4 fr.

ROBIOU (F.). L'état religieux de la Grèce et de l'Orient au siècle d'Alexandre, deux fascicules (1893-1895) ..... 4 fr. et 4 fr. 40

SCHWAB (M.). Vocabulaire de l'Angélologie, d'après les manuscrits hébreux de la Bibliothèque nationale (1897) ..... 12 fr.

SPIEGELBERG (W.). Correspondances du temps des rois-prêtres, publiées avec d'autres fragments épistolaires de la Bibliothèque nationale, avec huit planches (1895) ..... 7 fr. 50

TANNERY (P.). Fouilles à Chemtou (Tunisie), sept.-nov. 1892, avec plan (1893) ... 1 fr. 70

TOUTAIN (J.). Fouilles à Chemtou (Tunisie), sept.-nov. 1892, avec plan (1893) .... 1 fr. 70

— L'inscription d'Enchir Mettich. Un nouveau document sur la propriété agricole dans l'Afrique romaine, avec planches (1897) ..... 3 fr. 80

VIOLLET (P.). Mémoire sur la *Tanistry* (1891) ..... 2 fr.

— La question de la légitimité à l'avènement de Hugues Capet (1892) ..... 1 fr. 40

— Comment les femmes ont été exclues en France de la succession à la couronne (1893). 2 fr. 60

— Les États de Paris en février 1358 (1894) ..... 1 fr. 70

WEIL (H.). Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle (1890) ..... 1 fr. 10